



**Б.Л. ПАСТЕРНАК:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Международные конференции по сквозной теме
«Русские классики: русская и национальные литературы», прошедшие в Ереване
2009-2020



Н.В. ГОГОЛЬ:
русская и
национальные
литературы



А.П. ЧЕХОВ:
русская и
национальные
литературы



Л.Н. ТОЛСТОЙ:
русская и
национальные
литературы



М. Ю. ЛЕРМОНТОВ:
русская и
национальные
литературы



М.А. НЕКРАСОВ:
русская и
национальные
литературы



А.С. ПУШКИН:
русская и
национальные
литературы



ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
диалог культур



А.Н. ОСТРОВСКИЙ:
русская и
национальные
литературы



Н.С. ТУРГЕНЕВ:
русская и национальные
литературы



М. Е. САЛТЫКОВ-ШЧЕДРИН:
русская и национальные
литературы



А.С. СУВОРОВ:
русская и национальные
литературы



В.В. КАЛУЖНИКОВ:
русская и национальные
литературы



М.А. БУГАКОВ:
русская и национальные
литературы



А.М. СОЛОВЬЕВ:
русская и национальные
литературы



А.А. АХМАТОВА:
русская и национальные
литературы



И.А. БУНИН:
русская и национальные
литературы



Е.И. ЗОЛОТАРЕВ:
русская и национальные
литературы

Автор проекта и
организатор
конференций доктор
филологических
наук, профессор
М.Д. Амирханян

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В. Я. БРЮСОВА
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА НАН РА
РОССИЙСКИЙ НОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (РОСНОУ)
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК (МГПУ)
ЕРЕВАНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ
им. АН. ШИРАКАЦИ
МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ С АРМЕНИЕЙ

**При поддержке Посольства
Российской Федерации в Армении**

Б.Л. ПАСТЕРНАК:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной
научно-практической конференции
Октябрь 2020

ЕРЕВАН-2020

Научное издание

*Печатается по решению Ученого
совета института литературы
им. М. Абебяна НАН РА*

Главный редактор:

М.Д. Амирханяна - Доктор филологических наук, профессор
Ергосуниверситета им. В.Я. Брюсова,
Почетный профессор РосНОУ

Редакционная коллегия – Белоусова Е.В. - Ст. научный сотрудник
Музей-усадьба Л.Н. Толстого “Ясная Поляна”, Калашников С.Б. –
Канд. филол. наук, доцент МГПУ, Мадоян В.В. – Док. филол. наук,
проф. Нац. университет архитектуры и строительства Армении,
Меркулова М.Г. – Док. филол. наук, проф. МГПУ, Снигирева Т.А. -
Док. филол. наук, профессор УрФУ.

В книгу включены материалы международной научно-практической
конференции, посвященной 130-летию со дня рождения Б.Л. Пастернака.
В публикациях сборника отражено многогранное творчество Б.Л.
Пастернака.

В издание включены разработки исследователей учебных и научных
центров России, Грузии, Армении.

Компьютерная верстка и дизайн - *И. Каранетян, лаборант
Центра русс. яз. и культуры ун-та им. В. Я. Брюсова*

© М.Д. Амирханян

Вступительное слово

Начиная с 2009 г. по нашему проекту были организованы и проведены 15 международных конференций по русской литературе, посвященных юбилеям классиков: Н.В. Гоголю (2009), А.Н. Чехову (2010), Л.Н. Толстому (2010), М.Ю. Лермонтову (2011), Н.А. Некрасову (2011), А.С. Пушкину (2012), А.Н. Островскому (2013), И.С. Тургеневу (2013), М.Е. Салтыкову-Щедрину (2014), М.Ю. Лермонтову (2014), А.С. Грибоедову (2015), Н.М. Карамзину (2016), М.А. Булгакову (2017), А.И. Солженицыну (2018), А.А. Ахматовой (2019).

После пятнадцатой, ахматовской, конференции встал вопрос об организации очередной, шестнадцатой конференции в 2020 году. Оказалось, что 2020 год - юбилейный для двух классиков русской литературы, для Нобелевских лауреатов И.А. Бунина – 150-летие со дня рождения, и Б.Л. Пастернака – 130-летие со дня рождения. Выбор был сложен. Посвятить конференцию одному из них означало “незаслуженно обидеть” другого, поэтому мы приняли решение провести отдельно конференции по обоим юбилярам в осенние дни (сентябрь - октябрь 2020 г.). Были разосланы, как и прежде, Информационные письма по многим вузам России, ближнего и дальнего зарубежья, с просьбой представить заявки к намеченному сроку, а доклады к 30 июня 2020 г. Заявки и доклады стали поступать. Однако в жизнь вмешалась пандемия Covid-19. Карантины во многих странах, в том числе и в Армении стали будничными, прервались транспортные сообщения. Исходя из этого было принято решение сборники научных докладов по И.А. Бунину (16-ая конференция) и Б.Л. Пастернаку (17-ая конференция) издать, а конференции провести заочно в намеченные сроки.

Классик русской литературы Б.Л. Пастернак прожил богатую, творчески насыщенную жизнь, оставил грядущим поколениям большое художественное наследие. Тот факт, что его творчество номинировалось на Нобелевскую премию семь раз, является свидетельством тому. И лишь в 1958 году она ему была присвоена, после номинации в восьмой раз. Доклады, включенные в коллективную монографию “Б.Л. Пастернак: русская и национальные литературы”, отличаются разноплановостью, скрупулезным исследованием материала, раскрывают многие грани творчества классика, ана-

лизируют его жизненные перипетии, причины притеснений вплоть до исключения из Союза писателей СССР, его вынужденного отказа от Нобелевской премии. В некоторых докладах наличествуют архивные материалы, которые раскрывают малоизвестные страницы творческой деятельности писателя, что весьма ценно. А включенные в книгу доклады, дополняя друг друга раскрывают широкую палитру его поэтического дара.

В нашем вступительном слове мы не будем рассматривать материалы статей, а лишь заметим, что Б.Л. Пастернак с интересом относился к армянской литературе, особенно - к поэзии. Его переводы воспринимаются как оригинальные русские стихи с сохранением, естественно, армянского национального колорита. Один из первых переводов из армянской поэзии Б.Л. Пастернака относится к 1909 г. Это стихотворение классика армянской литературы Акопа Акопяна “Казненные”. Затем Пастернак обратился к творчеству Ав. Исаакяна, представив русскому читателю семь его произведений: “Когда бы из моей сердечной раны”, “Глухим, неясным, призрачным порывом”, “Душа - перелетная, бедная птица”, “В тоске я шел вдоль горного кряжа”, “У кого поэт ретивое”, “Из жизни всей” и “Песни Алагяза”. Несколько позже последовали переводы из Е. Чаренца - “Кудрявый мальчик” (совместно с Арс. Тарковским), из Амо Сагияна - “Воротан”. Из Ашота Граши Пастернак перевел четыре стихотворения: “Я родился в седле”, “Мои глаза из глубины долин”, “Петухи поют на гумнах” и “В детском краю возле дома”. Переводы из армянской поэзии свидетельствуют о любви Пастернака к Армении. Вместе с тем, стихи Б.Л. Пастернака переводили на армянский язык Гр. Тамразян, В. Каренц, Гр. Сарухан, Г. Эмин и др., печатались сборники его произведений на армянском. А перевод на армянский “Доктора Живаго”, свидетельствует о большом интересе армянского читателя к творчеству Пастернака.

Наше желание провести в заочном режиме (по независящим от нас обстоятельствам) международную конференцию, посвященную 130-летию со дня рождения Пастернака, дань глубокого уважения к памяти великого русского классика.

М. Д. Амирханян

Б.ПАСТЕРНАК В ПЕРЕВОДАХ ГР.ТАМРАЗЯНА

Атанесян А.С., Ходжоян Ю.М.

Кандидаты филологических наук, доценты ЕГУ

В 90-е годы XX века к переводу творчества Б.Пастернака обращаются видные армянские поэты, переводчики – Гр.Тамразян, Г.Эмин, В.Каренц, Гр.Сарухан. В 2010 году переводы Гр.Тамразяна из поэзии Б.Пастернака, осуществленные им в разные годы, были обобщены в ереванском издании “Всемирная поэзия” (“Համաշխարհային արվեստ”).

Говоря об особенностях ранней поэзии Б.Пастернака, исследователь его творчества Н.Банников отмечает особый почерк поэта, особый строй художественных средств и приемов, насыщенность стихов метафорами, необычными, неожиданными сравнениями.(1:496)

Одно из самых известных стихотворений Б.Пастернака раннего периода (оно было написано в 1912 году) – “Февраль. Достать чернил и плакать!”. В нем воспринимаемое как чудо – ощущение пробуждающегося в поэте желания и возможности творить. Поэтическое вдохновение, охватывающее лирического героя, воплощается в замечательной картине пробуждающейся природы. Причем, картина эта, как почти всегда в ранней лирике поэта, монументальна, необыкновенно красочна, ярка, наполнена живописными образами и акустически богато инструментирована.

Оценивая выполненный Гр.Тамразяном перевод в целом, необходимо отметить, что переводчику удалось воспроизвести общее настроение произведения, своеобразную интонацию стиха, то есть почувствовать и передать в своем переводе так называемый «дух» подлинника. При этом наблюдается внимательное отношение к общей стилистике стиха, к его художественным особенностям. В переводе получают соответствующее отражение преобладающие в

первой части стихотворения инфинитивные конструкции. Они несут в произведении определенную функцию, создавая эффект некой отстраненности лирического героя. “Я” лирического героя явно не проявляется, но при этом создается субъективная картина мира и обращенность ко внутреннему, эмоционально крайне напряженному (до слез) состоянию субъекта речи. Образ слез, плача – один из ключевых в стихотворении. Наречие «навзрыд» в конце первой и в конце последней строфы стиха образует его кольцевую композицию, которая воспроизводится и в переводе. Слову «навзрыд» Тамразян находит удачное соответствие, пусть и в форме глагола и причастия: “հեկեկալ, հեկեկացող”.

Д.Лихачев отмечает: “Поэзия Пастернака стремится к тому, чтобы усилить все формы поэтического воздействия – усилить их гиперболизацией чувств, ассоциаций, метафорического языка, образной системы самой динамики явлений и изображения. Его поэтическая система экспрессионистична...”(3:13). Насыщенность стремительным движением, динамичность можно отметить и как особенность стихотворения “Февраль. Достать чернил и плакать!”. В переводе эта стремительность движения несколько снижается, чуть теряется экспрессия.

Достать пролетку за шесть гривен.

Через благовест, через клик колес.

Перенестись туда, где ливень

Еще шумней чернил и слез. (4:3)

Մի քանի սև գրոշներով մի կառք վարձել,

Ավետիս է, ու զանգերի տակ կոշնակի

Մեկնել այնտեղ, հասնել այնտեղ, ուր անձրևը

Հնչել է քո արցունքներից ու թանակից: (7:3)

У Пастернака лирический герой в пролетке не едет, как в переводе, а переносится, летит. Здесь, вероятно, могло бы

быть другое переводческое решение. Слово “пролетка” интересно также своей морфологической и фонетической общностью со словом “полет”.

И, к сожалению, несколько теряется в переводе масштабность, огромность как зримых образов, так и их звуковых характеристик. “Грохочущая слякоть” становится “աղվկող ցեխաջուր”, “ливень” – “անձրև”, “сорвутся” – “թափուվ”, “обрушат сухую грусть” – “նւ աչքերի խորքով թաղուվ են կսկիծը չոր”. Картина поэтического мира в переводе становится тише, мягче, уже, с масштабом уменьшается и экспрессия стиха.

Переводчик внимателен к цветовой гамме стиха, в котором преобладает черный цвет – черная весна, проталины чернеют, лужи, слякоть, грачи. “Черный” созвучен слову “чернила”, которое дважды звучит в стихотворении. Чернила – атрибут творчества - в свою очередь связываются с ливнем, со слезами, а ливень – это и поток поэтических строк. Так, удивительным образом совмещены в тексте природные, душевные и творческие процессы. Эта ассоциативная цепочка теряется в армянском переводе. Для восполнения неизбежных потерь переводчик употребляет слово «черный» там, где его нет в тексте оригинала: “Մի քանի սև գրռչներով մի կտոր փարձել”. Следует отметить, что и такой художественный прием, как инверсия, воспроизводится в тексте перевода.

Единственное, на наш взгляд, существенное отклонение от оригинала возникает в передаче сложной метафоры в следующем отрывке:

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.(4:3)

Ուր ածխացած պտուղի պէս ծառին թառած
Հազարավոր ագռավները սուր կռիւնչով

Ցած են թափվում ջրերի մէջ համատարած
Ու աչքերի խորքում թաղում կսկիծը չոր: (7:3)

У Пастернака грачи срываются в лужи и обрушивают на дно очей сухую грусть. Причем, ничего не говорится об их клетоте. В переводе стремительность глагола “сорвутся” (кстати, в переводе нарушена и темпоральность) заменена более спокойным выражением “ցած են թափվում”. А сухую грусть они не обрушивают (опять же, стремительно) на дно очей, а прячут в глубине глаз. Слово “очи”, придающее строфе торжественное звучание, имеет в армянском языке эквивалент, но в переводе оно не прозвучало.

Переводческой удачей можно считать перевод стихотворения Б.Пастернака “Пирь”, также относящегося к раннему периоду его творчества. Этот небольшой шедевр поэта – произведение многослойное, сложное. Т.Венцлов в статье “О некоторых подтекстах “Пиров” Пастернака” представляет ряд интересных наблюдений над текстом стихотворения. (7). В частности, он обращает внимание на слово “пью”, которое в первой строфе повторяется три раза. Это повторение, которое в переводе не воспроизводится, выполняет определенные функции. Оно задает тему дионисийства, опьянения первой части стиха, а также создает композиционное кольцо, так как слово повторяется в начале, середине и в конце строфы. Троекратно звучит выражение “пью горечь”: в начале первой и третьей строки и завершает первое четверостишие в инверсированном виде – “горечь пью”. Этот прием создает настроение “рыдающей строфы”:

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь

И в них твоих измен горящую струю.

Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,

Рыдающей строфы сырую горечь пью. (4:11)

Բրաբրինի ցավն եմ ըմպում, աշնան երկինքը տրտմած

Ու նրա մէջ շիրերը՝ խորդավանքիդ դիտերիմ:

Յաւր զօր ու գիշերվա, ամբոխների խոնված

Յաւն եւ խմում եւ խոնավ, հեկեկացող տողերի: (7:6)

Это настроение воссоздано в переводе соответствующими заменами: “горечь”-“ցավ”, “рыдающая строфа” – “հեկեկացող տողեր”. Не удалось сохранить в переводе композиционное кольцо и трижды повторенное слово “пью” (в переводе оно употреблено дважды и по-разному – “ըմպում”, “խմում”).

Вторая строфа также носит дионисийский характер и выполнена в торжественном архаическом ключе. Архаичность строфе придает употребление таких слов, как “ветр”, “здравицы”, “исчадьа”, “виночерпий”. Хотя архаичность в переводе не отражена, трагичность, торжественность второй строфы воспроизведена в достаточной мере, благодаря инверсиям и повторам.

В третьей строфе становится заметным отход от темы пира, в ней, несмотря на слово “смерть”, описывается более спокойная, светлая повседневность. Возникает образ Золушки как символ детского, непосредственного восприятия жизни. В этой строфе появляется и одна из самых необычных строк в русской поэзии: “В сухарнице, как мышь, копается анапест”. В переводе это удивительное сравнение стихотворного размера с мышью воспроизведено без существенных потерь:

“Պնակի մէջ շանչում է անապէսը մկան պէս”.

В последней строфе окончательно утверждается спокойная, умиротворенная интонация. По мнению критика, “здесь является характерное для Пастернака противопоставление взрослого мира детскому. Золушка оказывается синонимом поэзии, искусства (родственного детскому мировосприятию). В ранней редакции стихотворения она превращала «неубранные яства / Во груды тубероз», то есть был – в нечто внебытовое; сейчас она просто *бежит* и *меняется* сама. Смысл заключительной сентенции,

переданный и всей тканью стихотворения, – в том, что искусство может быть и высоким, и низким, что именно в «смене наряда», в стыке противоположностей его сила; что оно есть риск, случайность, игра в мире детерминизма, наследственности и смерти”.(8)

Полы подметены, на скатерти – ни крошки.
Как детский поцелуй, спокойно дышит стих.
И Золушка бежит – во дни удач на дрожках.
А сдан последний грош, - и на своих двоих. (4:12)

Սփռոցին՝ ոչ մի փշուր, մաքրված է հատակը,
Ինչպես մանկան ջերմ համբյուր, երգն է ահա խոր շնչում,
Ու վազում է Մոխրոտը՝ լավ օրերին իր կառքով,
Իսկ երբ գրոշ իսկ չունի, գույգ ուրբերով է թռչում:
(7:6)

Перевод этой строфы можно отметить как наиболее удавшийся. Сложно сказать, чем мотивировано появление в переводе слова “ջերմ”, которое ничего существенного переводу не добавляет и которого нет в оригинале. В остальном - перед читателем полностью соответствующий подлиннику по всем параметрам прекрасный перевод.

Проблематичность перевода поэзии Б.Пастернака связана не только со сложностью его поэтики; сложны для передачи глубина и динамика мысли поэта, органичная переплетенность в его творческом сознании эмоционального и логического начал. Б.Пастернак замечал: “Искусство реалистично как деятельность и символично как факт... Его нельзя направить по произволу – куда захочется, как телескоп. Направленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения” (гл.7, вторая часть “Охранной грамоты”) (6:174)

Как правило, философский план стихов Б.Пастернака пополняется биографическими деталями, живыми отголосками пережитых чувств и событий. Обратимся к одному из шедевров пастернаковской лирики – стихотворному посвящению З.Нейгауз: “Любить иных- тяжелый крест...” (1931)

Любить иных – тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносильна.
Весною слышен шорох снов,
И шелест новостей и истин.
Ты из семьи таких основ.
Твой смысл, как воздух, бескорыстен.
Легко проснуться и прозреть,
Словесный сор из сердца вытрясть
И жить, не засоряясь впредь.
Все это – не большая хитрость. (5:318)

Թե ծանր խաչ է մեկին սիրելը,
Դու գեղեցիկ ես առանց խաբկանքի,
Կեոմաններ չունի շուքդ, իրենով
Նա շղարշել է խորհուրդը կյանքի.
Երազ շրջունով զարունն է զարթնում,
Նորն ու մաքուրն են հառնում շշուկով,
Այս աշխարհից ես սկիզբ առել դու,
Օդի պես ջինջ է էությունը քո:
Հեշտ է արթնանալ ու խաղաղ հայել՝
Խոսքի թափունը սրտից թափ տալով,
Առանց այդ աղբի ապրել առհավետ,
Դրա համար մեծ խելք չէ հարկավոր: (7:56)

В стихотворении отражен небольшой срез из жизни лирического героя, стремящегося к истинам, не отягощенным премудростями, созданными искусственно. Заметим, что яркую, образную фразу, в основе которой – фразеологический оборот: “человек без извилин” (“ты прекрасна без извилин”) Гр.Тамразян переводит посредством расшифровки смысла метафорического высказывания (“Դու գեղեցիկ ես անալիզի առանց խաբարի”, что дословно означает: “Ты красива без иллюзий, обманных хитростей и т.д.”). В данном случае, конечно, сохранен узкий контекст, но переведенная фраза лишена яркого переносного смысла. У Пастернака: прелесть жизни в ее философской наполненности и простоте – одновременно. Подчеркивая, что героиня “прекрасна без извилин”, автор в то же самое время с философской мудростью признавал: “И прелести твоей секрет –Разгадке жизни равносильна”). К тому же, фраза свидетельствует о желании героя разгадывать эту тайну вечно. Переводчик, на наш взгляд, здесь мог бы обратиться к лексике, сохраняющей разговорную, шутливую интонацию оригинала.

Пастернаковская метафора – особого рода микромодель, отражающая персональное восприятие автором мира и места человека в нем. Как замечает Э.Фесенко, “индивидуальная метафора содержит высокую степень художественной информативности” (9:131) Вероятно, в связи с тем, что метафоричность – одно из главных свойств “словесно-образного мышления” Б.Пастернака (Э.Фесенко), переводческой сверхзадачей следует считать необходимость сохранения при воспроизведении метафор именно “высокий степени информативности”. Индивидуально-авторская метафора Б.Пастернака каждый раз рождает широкий ассоциативный ряд, позволяя читателю открывать новые соотношения смысловых понятий. В целом, переводчик выбирает более нейтральные эпитеты, менее яркие метафоры

(к примеру, у Пастернака читаем: “Твой смысл, как воздух бескорыстен”- в переводе: “Օղի ւիւ ջիւն է էությունը քո” (т.е. “Твоя сущность чиста/прозрачна, как воздух”) В русском тексте важны как прямое значение слова “бескорыстен” в характеристике человека, так и отдельно взятая метафора, в основе которой – сравнение: “как воздух бескорыстен...” На наш взгляд, в переводе желательно было бы отразить единство этих двух семантических планов.

В заключительном четверостишии у Б.Пастернака говорится о “прозрении”, которое связано с переоценкой жизненных принципов и взглядов лирического героя; “прозрение”, порождающем новую истину – простую, ясную, граничащую с мудростью. Это позволит человеку, в первую очередь, “словесный сор из сердца вытрясть”, а затем “и жить, не засоряясь, впредь”. Заметим, наречие “впредь” (т.е. “отныне”, “с этих пор”) логически связано с прозрением и последующими философскими выводами: данным наречием подчеркивался некий водораздел, подчеркивалась некая грань между прошлым и настоящим. В переводе имеет место замена наречия “впредь” – на наречие “անհալիտ”-“вечно”, (лирический герой в переводе вечно будет жить в соответствии со своими новыми представлениями о себе и мире.) Замены Гр.Тамразяна приводят к некоторому упрощению сложных, мыслительных, сознательных процессов, носителем которых является пастернаковский герой...

Многие переводы Гр.Тамразяна (“Երիզ”, “Բնություն”, “PRO DOMO”, “Դա՛նքը ի՞նչ հեղին”) позволяют составить верное представление о яркости, своеобразии пастернаковской поэзии, силе пастернаковского слова. Так, Гр.Тамразяну в переводе стихотворения Б.Пастернака “Гамлет” удалось отразить глубокий лиризм оригинала; сочетание эмоциональной взволнованности с философской выдержанностью, неторопливостью авторских интонаций. Стихотворение

“Гамлет” было написано в 1946 году; оно входит в состав последней, семнадцатой части романа “Доктор Живаго”. В том же 1946 году Б.Пастернак работал над статьей “Замечания к переводам из Шекспира”. Гамлет – в восприятии Пастернака – один из тех ярчайших художественных образов, которые дополнили культурную сокровищницу человечества. Детально изучая структуру образа Гамлета, Б.Пастернак исследует пути познания героем мира, его умение “увидеть свое предназначение” и соответствовать ему при любых обстоятельствах. Говоря об эстетическом значении образа, Б.Пастернак пытается постичь высший бытийный смысл существования человеческих характеров, натур, подобных Гамлету. Б.Пастернак пишет: “Гамлет – не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения”. (6:309)

Обратимся к стихотворению Пастернака и его переводу;

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, авва отче,
Чашу эту мимо пронеси.
Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.

Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

Աղմուկը լռեց: Լույսերը հանգան:
Նայում եմ խաղաղ՝ և բեմ, և դահլիճ,
Հնչում են, իբրև հեռու արձագանք
Աղոտ անցքերը իմ ապրած դարի:
Գիշերն է մոայլ հայացքն ինձ հառել,
Հեռադիտակներ բյուր, բազմակուտակ:
Օ՛ հա յր իմ, հա յր, եթե հնար է,
Այս դառը բաժակն ինձնից հեռու տար:
Միտում եմ համառ քո հղացումը,
Եվ համաձայն եմ ես խաղալ դերն իմ:
Բայց հիմա մեկ այլ ներկայացումն է,
Ազատիր դու ինձ այս վերջին դերից:
Սակայն նշված է դեպքերի շղթան,
Եվ վախճանն է ցուրտ իմ ճամփին իջնում:
Դժվար է կենալ, կյանքը խրված է
Փարիսեցիության խավար ճահիճում: (7:87)
(5:390)

В стихотворении “Гамлет” тесным образом переплетаются разные образные, художественные планы: лирическое “Я” несет в себе отголоски судьбы шекспировского Гамлета; актера, играющего эту театральную роль; библейского Иисуса Христа, а также персонажа романа – Юрия Живаго (который был не только врачом, но и поэтом, и религиозным философом) и, наконец, самого автора – Б.Пастернака с его трагической и гордой судьбой (вспомним нобелевские дни

1958 года) Все эти образы объединены идеей “высокого жребия”, выпавшего на их судьбу, “заповеданного подвига”, “вверенного” им Богом “предназначения”. Б.Пастернак писал, что в Живаго стремился запечатлеть и себя, и Блока, и Есенина, и Маяковского”. Евгения же Пастернак (Лурье) вспоминала, как поэт повторял: “Разумеется, я всегда ко всему готов. Почему со всеми могло быть, а со мною не будет?” (См.Д.Быков, очерк Борис Пастернак) (2) Эти раздумья отразились в стихотворении “Гамлет”, в котором автором предчувствуется трагическая “неотвратимость конца”.

Сравнение первой же строфы перевода с оригиналом выявляет отказ переводчика от стремления к дословной точности. Замены, произведенные Гр.Тамразяном, подчеркивают, заостряют внимание на определенных образах, картинах, что в целом способствует созданию необходимой психологической атмосферы, соответствующей общему художественному настрою оригинала. Отказавшись в переводе от уточнения: “Прислонясь к дверному косяку”, Гр.Тамразян вводит фразу “Եւրոսի եւ խաղաղ՝ և բնւ և դահլիճ”, в которой удачно объединены два жизненных плана – “և բնւ և դահլիճ” (сцена/актерство – зал/жизнь) Подобное переводческое решение сразу же отсылает читателя к шекспировским раздумьям, размышлениям: “Жизнь – это театр, а люди в нем – актеры”) Заметим, что первая строфа стихотворения в оригинале завершается идеей, связанной с возможностью предвидения, предчувствования будущего, грядущего (“Я ловлю в далеком отголоске Что случится на моем веку”); в переводе же говорится об отголоске событий свершившихся, пережитых автором “на его веку”. (“Հնչում եւ, իրրւ հեռու արձագանք Արքայ անցքերը իմ փրփո՞ւք դարի”) Однако специфика пастернаковской лирики заключается в том, что в более поздние годы творчества “Пастернак,- по словам Д.Лихачева, - стремится

запечатлеть мгновение, приобщить его к вечности” (3:14) В этом аспекте представляется не столь значимым время, употребленное переводчиком: так “пережитое” со всей очевидностью высвечивало судьбу многих представителей русской творческой интеллигенции, репрессированной или эмигрировавшей по политическим причинам...Главное, на наш взгляд, в подобном переложении на армянский язык сохранена позиция Б.Пастернака – автора, философа, носителя культурно-исторической памяти.

В финальных строках перевода Гр.Тамразяна не меняется лексический регистр, как это происходит в оригинале, где евангельские образы, высокий библейский слог соединяются с народной пословицей, несущей простую жизненную мудрость. Завершается перевод привнесенным Гр.Тамразяном метафорическим выражением, в центре которого образ “темного болота фарисейства”, “в которое погружена жизнь” (дословный перевод).

Хотя Гр.Тамразян где-то дополняет перевод, где-то заостряет (с помощью ряда эпитетов) определенные мысли, образы, иногда и жертвует определенными фрагментами стиха, переводчик, в целом, стремится к сохранению общего художественного “баланса” оригинала, к воссозданию стилового богатства подлинника...

Попытки, связанные с адекватной передачей метафорического мышления Б.Пастернака, рождающего произвольные ассоциации, игру прямых и переносных смыслов, продолжаются и в наши дни, о чем свидетельствуют переводческие работы Х.Гаспаряна (См. Переводы стихов “Гамлет”, “Гефсиманский сад” и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банников Н. О Борисе Пастернаке. // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., “Худлит”. 1988.
2. Быков Д. Борис Пастернак. <http://biography.wikireading.ru>

3. Лихачев Д. Поэзия стихотворная и прозаическая. //Борис Пастернак. Избранное в 2-х т-х. Т.1. М., “Худ.лит”. 1985.
4. Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. М., “Худ.лит”. 1988.
5. Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы // Избранное в 2-х т-х. М., “Худ.лит”, Т.1,1985
6. Пастернак Борис. Проза. Стихотворения. М., “Худ.лит”, Т.2,1985
7. Пастернак Борис. Стихи. (Пер. Гр.Тамразян). “Иравунк”, Всемирная поэзия (на арм яз.)
8. <http://silver-age.info/o-nekotoryx-podtekstax-pirov-pasternaka/13/>
9. Фесенко Э. Теория литературы. М., Изд-во “УРСС”, 2004

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ШЕКСПИРОВСКИХ СЮЖЕТОВ В ПОЭЗИИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Басилая Н. А.

*Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет им.*

И. Джавахишвили

Путкарадзе Т. Д.

Доктор филологических наук

Представительство Евросоюза в Грузии

Произведения В. Шекспира обрели прецедентность в мировой культуре. Драматические коллизии, переживаемые героями пьес Шекспира, особенно ярко отражаются в творчестве поэтов Серебряного века, каждый из которых по-своему воспринимает мотивацию поступков главных героев шекспировского повествования. Образы Гамлета и Офелии, давно и прочно вошедшие в мировое культурное сознание и воспринимаемые поэтами как некий архетип, явились источниками поэтического вдохновения для Александра Блока («Я – Гамлет. Холодеет кровь...»; две «Песни Офелии»); Анны Ахматовой (цикл «Читая “Гамлета”»); Марины Цветаевой («Офелия – Гамлету»; «Офелия – в защиту королевы»; «Диалог Гамлета с совестью») и других [См. об этом: Бельская 1996; Казмирчук 2005]. Несколько позже, за хронологическими рамками Серебряного века, Борис Пастернак, закончивший свой знаменитый роман в 1955 году, помещает во вторую его часть, поэтический цикл Юрия Живаго, стихотворение «Гамлет», датируемое февралем 1946 года [Пастернак 2016: 665]. Известно, что начало работы над романом совпало у Пастернака с завершением перевода «Гамлета» Шекспира.

Обращение Нобелевского лауреата к наследию Вильяма Шекспира имеет длительную историю. Как пишет Борис Леонидович, в разное время он перевел драмы «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра», «Отелло», «Король Генрих Четвертый» (первая и вторая части), «Макбет» и «Король Лир» (Пастернак 1989-1992). Наибольшее внимание в своей статье об особенностях перевода шекспировских пьес Б.Л. Пастернак уделяет трагедии «Гамлет, принц Датский». Излагая свое видение образа Гамлета, Б.Л. Пастернак отмечает «непоследовательность его движений, и крупный шаг его решительной походки, и гордые полуповороты головы. Так скачут и летят мысли его монологов, так разбрасывает он направо и налево свои надменные и насмешливые ответы вертящимся вокруг него придворным, так вперяет глаза в даль неведомого, откуда уже окликнула его однажды тень умершего отца и всегда может заговорить снова» [Пастернак 1989-1992]. Говоря о своем понимании образа принца Датского, Б.Л. Пастернак приводит устоявшееся в критике мнение, что «Гамлет» – «трагедия воли. Называя это определение правильным, Б.Л. Пастернак отвечает на вопрос, в каком смысле понимать это определение: «Безволие было неизвестно в шекспировское время. Этим не интересовались. Облик Гамлета, обрисованный Шекспиром так подробно, очевиден и не вяжется с представлением о слабонервности. По мысли Шекспира, Гамлет – принц крови, ни на минуту не забывающий о своих правах на престол, баловень старого двора и самонадеянный вследствие своей большой одаренности самородок. В совокупности черт, которыми его наделил автор, нет места дряблости, они ее исключают. Скорее напротив, зрителю предоставляется судить, как велика жертва Гамлета, если при таких видах на будущее он

поступается своими выгодами ради высшей цели. С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы «творить волю пославшего его». «Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [Пастернак 1989-1992]. Озаглавливая свои поэтические тексты прецедентным именем персонажа повествования о принце Датском, а также номинациями, связанными ассоциативными связями с шекспировскими произведениями, Борис Пастернак демонстрирует свое намерение осветить определенные сюжетные линии, связанную с литературным знаковыми образами, в частности, Гамлета и Офелии, либо, отталкиваясь от шекспировских коллизий, дать им свою интерпретацию. Название стихотворения – посыл компетентному читателю, знакомому с творчеством великого английского драматурга, основа для возникновения соответствующей аллюзии и одновременного понимания иной авторской трактовки той или иной сюжетной линии. «Казалось бы, что текст, проходя через века, должен стираться, терять содержащуюся в нем информацию. Однако в тех случаях, когда мы имеем дело с текстами, сохраняющими культурную активность, они обнаруживают способность накапливать информацию, т. е. способность памяти. Ныне «Гамлет» – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого

произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что мы узнали после них. А это придает тексту новые смыслы» [Лотман 2000: 22].

Приведем стихотворение Пастернака «Гамлет», название которого отсылает читателя к пьесе Шекспира, повествующей о принце Датском. В этом стихотворении представлена прямая речь актера, играющего героя пьесу Шекспира на подмостках сцены и интерпретирующего его монолог «Быть или не быть» как моление Сына Божия о чаше страданий и горькое предвидение своей участи: *Гул затих. Я вышел на подмостки. Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку. На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси. Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси. Я люблю твой замысел упрямый И играть согласен эту роль. Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь. Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути. Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить – не поле перейти.* [Пастернак 1991]. Существует большое количество трактовок стихотворения Бориса Пастернака, и совпадающих, и противоречащих друг другу (См. об этом: [Левин 1993]).

Все семантические метаморфозы прецедентного названия к поэтическому тексту приобретают иную стилистическую окраску, иную эмоциональность и экспрессию.

Лирический герой стихотворения предстает перед нами в разной ипостаси:

1) Гамлет, главный герой пьесы Шекспира;

- 2) актер, играющий роль Гамлета;
- 3) поэт, пропустивший сквозь свое творческое сознание сюжет пьесы Шекспира, обрастающий различными ассоциациями и с постановкой пьесы, и игрой актера, и с собственной творческой судьбой;
- 4) образ Иисуса Христа, страдающего от неотвратимости своей судьбы.

Сложное переплетение разных сюжетов, связанных с одновременными событиями, происходящими в разных локальных плоскостях (современность, эпоха Ренессанса, библейские времена, время существования и прочтения текста читателями с разным интеллектом, хорошего/плохого знания литературы, в частности творчества Б.Л. Пастернака, создают многомерность текста и его восприятия.

Локальная многомерность и многослойность стихотворения Бориса Пастернака «Гамлет» отражены в его достаточно неоднородном лексическом составе – в тексте сосуществуют лексемы, относящиеся к разным функциональным слоям:

1) конкретная лексика, объединенная в лексико-семантическое поле «театральные реалии»: *подмостки, тысячью биноклей на оси, играть роль, идет драма, распорядок действий*. Словосочетания *гул затих* и *далекий отголосок* высвечивают специфику театральных действий – реакцию зрителей на начало спектакля; *дверной косяк*, к которому *прислоняется актер, выйдя на подмостки*, – фрагмент декорации;

2) лексика, связанная с библейским сюжетом о Сыне Божьем, которому уготована *чаша страданий*: *Он молился об отращении от Него чаши страданий* – «да минует Меня **чаша** сия; *впрочем не как Я хочу, но как Ты*. В пастернаковском поэтическом тексте – почти прямая цитация

моления Иисуса Христа: *Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси*. К библейской тематике относится и слово-обозначение, обретающее новыми коннотативными признаками.

В выражении *продуман распорядок действий* наблюдается параллелизм двоякого толкования (конец театральных действий – конец жизненного пути Сына Божьего): в контексте спектакля на театральной сцене – акт, финал спектакля; в библейской направленности стихотворения – предопределение судьбы Сына Божьего, тем более что в следующей строке говорится об ее неотвратимости. Так же ясно ощущается параллелизм двоякого толкования строки *Я один, все тонет в фарисействе*, – повествующей об одиночестве Иисуса Христа, преданного фарисеями (*Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что затворяете Царство Небесное человекам, ибо сами не входите и желающих войти не допускаете* Евангелие от Матфея, Глава 23, стихи 13-36), и об одиночестве творца среди серой литературной среды того времени, поэта, отождествляющего себя с актером на сцене. Сравним мнение О.Ю. Казимирчук: «... знаменитый гамлетовский монолог Пастернак уподобляет молению в Гефсиманском саду. В этом контексте становится понятным отождествление образа Гамлета с фигурой Христа, ставшее основой для пастернаковского стихотворения «Гамлет»: судьба Гамлета инвариант судьбы Христа, исполнившего предназначение вопреки собственным сомнениям и страхам. И, тем не менее, в пастернаковском стихотворении образ Гамлета реализуется иначе, чем образы актера и Христа. Образ Гамлета, зафиксированный в названии, лишен самостоятельного воплощения, с большой долей вероятности

можно говорить лишь об актере, играющем эту роль» [Казимирчук 2011: 105].

Перейдем к заключительной строке стихотворения, содержащей клишированную пословицу *«Жизнь прожить – не поле перейти»*. Воспринимаемая в контексте всего поэтического произведения, она обновляется, окруженная ореолом коннотаций, указывающих на сложность, трагичность бытия, короткой жизни Гамлета.

Шекспировские мотивы звучат также в четырех стихотворениях Б.Л. Пастернака: «Елене» и «Уроки английского», «Марбург», «Шекспир». Реминисценция событий прецедентной драмы, а именно – одного из наиболее трагичных ее моментов – гибели Офелии наиболее ярко проявляется в поэтических текстах «Елене», «Уроки английского».

Приведем пастернаковское толкование сцены, «где Гамлет посылает Офелию в монастырь, он разговаривает с любящей его девушкой, которую он растаптывает с безжалостностью послебайроновского себялюбивого отщепенца. Его иронии не оправдывает и его собственная любовь к Офелии, которую он при этом с болью подавляет. Однако посмотрим, что вводит эту бессердечную сцену? Ей предшествует знаменитое «Быть или не быть», и первые слова в стихах, которые говорят друг другу Гамлет и Офелия в начале обидной сцены, еще пропитаны свежей музыкой только что отзвучавшего монолога. По горькой красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о

тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты.

Не удивительно, что монолог предпослан жестокости начинающейся развязки. Он ей предшествует, как отпевание погребению. После него может наступить любая неизбежность. Все искуплено, омыто и возвеличено не только мыслями монолога, но и жаром и чистотою звенящих в нем слез (Пастернак 1989-1992).

В стихотворении «Елене», посвященном первой влюбленности Пастернака в юную Елену Виноград, нобелевский лауреат выделяет один из существенных моментов в речи идущей навстречу к своей гибели Офелии – растительную, цветочную тему: *(Лэрту) Вот розмарин, для памяти; прошу тебя, люби, помни: а это анютины глазки, они, чтобы мечтать... (Королю) Для вас фенхель и водосбор... (Королеве): А это рута для вас; и тут еще немного для меня, ведь мы можем звать ее букетом воскресной благодати. Только вашу руту вы должны носить не так, как прежде. Это нивяник... А еще я хотела подарить вам фиалки, но они увяли, когда умер мой отец. Говорят, у него была легкая смерть.* В стихотворном тексте Пастернака реминисценция шекспировских номинаций растительного мира выступает в замене названных в драме цветов стеблями, лилией и ромашкой: *Будешь - думал, чаял – Ты с того утра видеться, Век в душе качаясь Лилиею, праведница! Луг дружил с замашкой Фауста, что ли, Гамлета ли, Обегал ромашкой, Стебли по ногам летали. Или еле-еле, Как сквозь сон, овеивая Жемчуг ожерелья На плече офелиином* [Пастернак 1991].

Героиня стихотворения, обращенного к реальной женщине, погружена в сон, с ней связаны горестные переживания лирического героя, воспринимающего ее

образ сквозь призму печальной судьбы Офелии, разлюбленной Гамлетом. По сложной ассоциативной связи всплывает имя Фауста, пожелание долгой жизни (*Трои б век ей*) и восхищение ее царственностью (*Спи, царица Спарты!*). Номинации «*Фауст*» и «*царица Спарты*», первая из которых позволяет предположить ассоциативную связь с героиней древнегреческой поэмы «Илиада» Еленой, которую главный герой произведения Гете вызволяет из загробного мира, а вторая, «царица Спарты» – со спартанской царевной, дочерью Зевса и Леды, царицы Спарты, измена мужу которой послужила поводом к Троянской войне. Однако повторим, что теснее всего образ Елены связан с Офелией. «Раскачивающийся» ритм стихотворения «Елене», противопоставление лексем, связанных с семантикой быстрого и медленного действия (*летали – еле-еле оведали*), смешение слов, заряженных пейоративной (*мать*) и негативной коннотацией: *горе, жутко, сбесится, гложет, жжжет, мачеха* в данном противоречивом, очень личном, связанном с глубокими переживаниями стихотворении воплощается в метафоры, которые по-разному понимаются читателями. (См. толкование Марины Цветаевой выражения «*милый мертвый фартук*» – «*Веко: фартук, чтобы не запылится праздник: прекрасный праздник глаз!*» – (https://www.tsvetayeva.com/prose/pr swetowoj_liven)). На наш взгляд, «*милый мертвый фартук*» – деталь одежды Елены-Офелии, олицетворяющая предсмертную тоску шекспировской героини, однако печальная, нагнетаемая лексемами с отрицательной коннотацией общая тональность стихотворного текста относится более к образу Офелии, утонувшей в окружении цветов, чем к Елене, она жива, на что указывает словосочетание «*висок пульсирующий*» и

«живые» глаголы – «*жжет*», «*ложет*», «*сбесится*», «*плачь*». Легко узнаваемый пастернаковский стиль – смешение разностилевой лексики, необычность сравнений, эпитетов и метафор – проявляется в реализации различных ассоциаций, связанных с трансформацией, толкованием скрытых смыслов великого произведения, интерпретацией сюжета, образов главных героев.

В «Уроках английского» названы две трагические героини – Дездемона и Офелия в один из моментов действия шекспировских драмх пения перед неотвратимой гибелью: *Когда случилось петь Дездемоне, – А жить так мало оставалось, – Не по любви, своей звезде, она – По иве, иве разрыдалась. Когда случилось петь Дездемоне И голос завела, крепясь, Про черный день чернейший демон ей Псалом плакучих русл припас.* «Плакучая ива» на языке цветов означает отвергнутую любовь; «псалом» – пение под аккомпанемент струнного щипкового инструмента. Однако трагедия необратима. «Пастернак использует цветопись, с помощью которой передает будущее героини. Он использует черный цвет не случайно, черный – символ трагедии, беды, смерти. Возможно, поэт напоминает нам о цвете кожи возлюбленного Дездемоны (Акимова 2018). Исследователи толкуют метафору «черный демон» как ‘ревность, обман, чувство низшего порядка’ (Акимова 2018). О влюбленной Офелии, обвиненной Гамлетом в несуществующих грехах и сошедшей с ума от несправедливости жизни, Пастернак пишет: *Когда случилось петь Офелии, – А жить так мало оставалось, – Вся сушь души взмело и свеяло, Как в бурю стебли с сеновала.* Обе шекспировские героини, преданные теми, кого они любили, умирают – Дездемона – от рук любимого мужа, Офелия, – бросается в реку с охапкой

цветов: *Когда случилось петь Офелии, – А горечь слез осточертела, – С какими канула трофеями? С охапкой верб и чистотела.* Смерть героинь Шекспира Пастернак передает посредством метафор и метафорических перифраз: *Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу, Входили, с сердца замираньем, В бассейн вселенной, стан свой любящий Обдать и оглушить мирами.*

В стихотворении «Шекспир» дается обширная панорама Лондона эпохи Ренессанса, – гидроним Темза, из вод которой встает «преступный и пасмурный Тауэр», слышен «простуженный звон Вестминстера, глыбы, закутанной в траур», и «тесные улицы; стены, как хмель, Копящие сырость в разросшихся бревнах». Обозначено время действия – зима («Спиралями, мешкотно падает снег»). Обзор лондонской панорамы сменяется конкретным местом действия – извозничьим двором и трактиром со слюдяным оконцем «в свинцовых ободьях». В извозничий двор входит полусонный «обрюзгий, Как сползший набрюшник» уставший посетитель, который вначале желает «соснуть на свободе», но затем решает побриться: «''А впрочем – на бочку! Цирюльник, воды!''». Бреясь, он «гогочет, держась за бока, Словам остряка» – Шекспира, «не уставшего с пира Цедить сквозь приросший мундштук чубука Убийственный вздор». Новый поворот сюжета – оживший шекспировский «Сонет, Написанный ночью с огнем, без помарок (...). Сонет говорит ему: ''Я признаю Способности ваши, но, гений и мастер, Сдается ль, как вам, и тому, на краю Бочонка, с намыленной мордой, что мастью весь в молнию я, то есть выше по касте, чем люди''». Обращаясь к Шекспиру, Сонет называет его отцом, сэром, милордом, гением и мастером, – номинациями, выявляющими гениальность великого дра–

матурга, и считает, что его следует читать в более высоком обществе, нежели посетителям трактира: *«Прос–тите, отец мой, за мой скептицизм Сыновний, но сэр, но милорд, мы – в трактире. Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы Пред плещущей чернью? Мне хочется шири!»*. Предлагая Шекспиру прочитать сонет игроку в бильярдной (*Чем вам не успех популярность в бильярдной?*), он вызывает его гнев: *« – Ему?! Ты сбесился? – И кличет слугу, И, нервно играя малаговой веткой, Считает: полпинты, французский рагу – И в дверь, запустя в при–ведение салфеткой»*. Иррациональный диалог творца со своим произведением обнажает мятущуюся натуру гения, способного оценить себя по достоинству и в то же время ощущающего неуверенность в своем творчестве. Таким образом, в пяти стихотворениях «шекспировского на–правления» – «Марбург», «Елене», «Уроки английского», «Шекспир», «Гамлет», ориентированных на драму о принце Датском, Борис Пастернак называет знаковые имена главных персонажей – Гамлета и Офелии, имя великого драматурга, а также связанные ассоциативными отно–шениями не менее знаковые номинации героев других прославленных произведений, являющихся прецедентными для Пастернака (*Фауст, царица Спарты*) или топонимы, не только называющие английские топографические реалии, связанные с местом действия шекспировской пьесы (*Лондон, Вестминстер, Тауэр*), но и топонимические номинации, вызывающие устойчивые ассоциации с известными мифами, легендами, литературными произве–дениями (*Спарта, Троя*) отражает авторскую поэтическую модель мира, в которой заложена возможность ее множественной интерпретации, как поэтом, так и читателем.

В стихотворении Пастернака «Марбург» одна из строф высвечивает специфику драматургического жанра – его реализацию актером на театральной сцене. Номинации, тематически связанные с театром (*репетиция, заучивание роли, драма, актер, играющий трагическую роль*), в данном поэтическом тексте выступают в форме сравнительного оборота, подчеркивающего силу любви лирического героя: *В тот день всю тебя, от ребенка до ног, Как **трагик** в провинции **драму Шекспирову**, Носил я с собою и **знал назубок**, Шатался по городу и **репетировал**.*

Образы лирических героев, названных прецедентными именами персонажей пьес В. Шекспира, имя великого драматурга эпохи Ренессанса, топонимы, связанные с действием шекспировских пьес, в стихотворных произведениях Бориса Пастернака «шекспировского цикла» представлены в неисчерпаемых гранях, обертонах смысла, разных интерпретациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельская Л.Л. "Русские Гамлеты" в поэзии XX века / Л.Л. Бельская. Русская речь. – 1996. – № 4.
2. Левин Ю. Гамлет и Офелия в русской поэзии / Ю. Левин. Шекспировские чтения. – М., 1993.
3. Лотман Ю.М. Мозг – текст – культура – искусственный интеллект / Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – С. 585.
4. Казимирчук О.Ю. «Гамлет как стихотворение о городе / Новый филологический вестник. 2011. №3. (18).<https://cyberleninka.ru/article/n/gamlet-kak-stihotvorenie-o-gorode>
5. Казимирчук О.Ю. Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «Серебряного века» / О.Ю.

Казмирчук. Новый филологический вестник. 2005. № 1. – С. 152-159.

6. Пастернак Б.Л. Гамлет. / Б.Л. Пастернак. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. – М., 1991.
7. Пастернак Л.Б. Замечания к переводам из Шекспира // Пастернак Л.Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т.3. М., 1989-1992.
8. Пастернак Борис. Доктор Живаго. М.: Издательство «Э», 2016.
9. Цветаева М. Световой ливень. Берлин, 3-7 июля 1922 / Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века
https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_swetowoj_liven

СКОРБНАЯ СУДЬБА РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО» И ЕГО АВТОРА: АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Белоусова Е. В.

Старший научный сотрудник

Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

Российский государственный архив литературы и искусства хранит несметные культурные сокровища, в том числе – документы, касающиеся разных периодов жизни и творчества Б.Л. Пастернака. В десяти различных фондах удалось найти материалы о разразившейся во второй половине 1950-х гг. трагедии в жизни поэта и писателя, поводом к которой явились заграничные издания романа «Доктор Живаго» и присвоение автору Нобелевской премии.

Чрезвычайно интересен фонд поэтессы и переводчицы армянской поэзии В.К. Звягинцевой, в котором есть воспоминания о Б.Л. Пастернаке и о литературной жизни Москвы, охватывающие период в тридцать лет – с конца 1920-х гг. до кончины писателя. На печатной машинке ею были написаны два варианта воспоминаний: первый – четыре листа, второй – пять. Нет чёткой хронологической последовательности описываемых событий и поэтому мемуары не лишены отрывочности и недосказанности. Тем не менее, несмотря на небольшой объём, где, по её словам, «и половины всего» [17: л. 4] она не написала, воспоминания вносят ценную лепту в литературу о Б.Л. Пастернаке.

В.К. Звягинцева пишет, что не сразу «полюбила [его] стихи <...> так безоговорочно и страстно» [17: л. 1]. Понять величие поэтического дара Пастернака ей помог сборник 1930-1931 гг. «Второе рождение», который, по её замечанию, многие осуждали. Вскоре произошло знакомство с автором. Вот как она об этом вспоминает: «Я сидела на вечере

“Никитинских субботников”¹. Кто-то подсел ко мне на пол, на корточки и забормотал: “Один человек велел мне с Вами познакомиться и подружиться”. Человек, связавший меня с Борисом Леонидовичем, был Дурылин С.Н., когда-то бывший около Толстого, потом ставший священником, потом театроведом» [17: л. 1]. Мемуаристка подробно описывает первый приход Пастернака в гости к ней: тогда она «рискнула прочесть ему свои стихи, ему посвящённые:

И станешь ты нашей последней любовью,

Последнее чудо на чёрстой земле!...» [17: л. 2]

Встреча В.К. Звягинцевой с Б.Л. Пастернаком произошла в то время, когда поэт прославился и как талантливый прозаик: в 1933 г. были изданы «Охранная грамота», «Повесть» и «Воздушные пути». Проявления «чёрствости» по отношению к нему пока не были слишком очевидными, однако В.К. Звягинцева предвидела это, что и нашло отражение в её поэтическом посвящении Пастернаку.

Разнообразное творчество и выступления поэта на популярных в те годы литературных диспутах становились объектом критики: одни обвиняли его в неучастии в «классовой борьбе», другие сравнивали с А.С. Пушкиным и Л.Н. Толстым. «Непревзойдённый мастер стиха, далёкий от шаблона и трафаретности», – так в 1934 г. на первом съезде

¹ Московский литературно-художественный салон, организованный поэтессой, редактором, литературным критиком, издателем и коллекционером Евдоксией Фёдоровной Никитиной (1895-1973) в 1921 г. и собиравшийся по субботам в её квартире на Тверском бульваре. В кружок входили видные представители науки, литературы и искусства, в том числе – М. Цветаева, Б. Пильняк, В. Вересаев, А. Белый, М. Волошин, М. Булгаков, Б. Пастернак, И. Эренбург, артисты В. Качалов, И. Москвин, художники К. Юон, Е. Лансере и др. В 1921 г. основала издательство «Никитинские субботники». В 1962 г. Е.Ф. Никитина передала свой богатейший литературно-художественный архив в ГЛМ.

советских писателей характеризовал творчество Б.Л. Пастернака Н.И. Бухарин, член ЦК ВКПБ и главный редактор газеты «Известия». Яркая самобытность творчества и несоответствие образу строителя коммунизма были наказуемы, и на одном из заседаний секретно-политического отдела НКВД, посвящённом разгрому книги А. Жиды «Возвращение из СССР» и, заодно, – отношению отечественных писателей к советской власти, поэт С.Ф. Буданцев, услышав от большинства выступавших обвинения Пастернака в индивидуализме и неприятии новой власти, произнёс смелые пророческие слова: «Пастернак стал выразителем мнения всех честных писателей. Конечно, он будет мучеником – такова участь честных людей» [1: л. 57].

Мученик и «последнее чудо» – немногие современники поэта обнаруживали эти стороны его духовной сущности, выражавшейся в поступках и творчестве. Тем, кто понимал это, была очевидна его будущая судьба, полная испытаний, преодолев которые он стал и донине остаётся истинным чудом русской литературы XX века.

В 1933-1935 гг. вышло несколько сборников грузинской поэзии в переводах Б.Л. Пастернака. Вместе с переводчиком П.Г. Антокольским они посоветовали В.К. Звягинцевой заняться переводческой деятельностью и познакомили её с писателем К.С. Микаэляном. Впоследствии она писала: «Главным моим учителем истории и поэзии Армении, человеком, связавшим меня с этой землёй, был Карен Сергеевич Микаэлян – писатель и деятель армянской культуры, когда-то работавший с Брюсовым» [6: 229]. Так, при посредничестве Б.Л. Пастернака поэтесса начинает постигать искусство перевода армянской поэзии. Армения навсегда входит в её жизнь, вдохновляет и обогащает поэтическое творчество размышлениями о магической притягательности этого края:

Моя любовь к Армении похожа

На вечную любовь к своей земле.

Не разберу, которая дорожке [6: 229].

Поэт Армении – так назвал В.К. Звягинцеву Л. Мкртчян за её любовь к древней культуре страны и её людям, за её сорокалетний труд освоения армянской поэзии и включения её посредством своих переводов в мировой культурный процесс.

Начало своего изучения армянской литературы поэтесса вспоминала так: «Как трудно было уложить в русский ритм армянскую полусиллабику! Помню, как я никак не могла уладить ритм перевода, чтоб он как-нибудь совпадал с подстрочником. Я жаловалась Пастернаку, а он говорил: “Вы вчитывайтесь в подстрочник”, – мне казалось, что речь идёт о какой-то мне непонятной магии. Но в общем что-то получилось, и стала я постоянной переводчицей, главным образом с армянского» [17: л. 2].

Найдя для В.К. Звягинцевой сферу поэтической деятельности, Б.Л. Пастернак не оставлял без внимания её успехи. Она писала об этом: «В 1936 г. был большой вечер армянской поэзии в Доме культуры Армении, где большой успех выпал на долю армянского поэта Гургена Маари. Я читала перевод “Баллады о Чало и первой любви”. У Пастернака были слёзы на глазах. С этого вечера моя судьба надолго (вернее, навсегда) связалась с Арменией.

После этого вечера меня пригласили в Армению (правда, в очень тяжкое время: не успела я приехать, как стали арестовывать всех). А я, не сразу узнав обо всём, читала на острове Севана в клубе стихи, где были строки:

Говори об этом, говори

Голосом Гургена Маари..., – а он, встретивший меня около вокзала, уже в ближайшие дни был арестован» [17: л. 3].

В своих мемуарах В.К. Звягинцева неоднократно возвращается к событиям 1946 года, знаменательного в её творческой жизни: «Помню 1946 год и мой личный вечер в

Доме Армении. <...> На этом вечере Пастернак сказал: “Живёшь-живёшь и не знаешь...” А в раздевалке, надевая пальто, всё повторял стихи Эмина в моём переводе: “Я б увидел тебя во сне, да бессонница у меня”» [17: л. 4].

Несколько загадочными кажутся приведённые ею слова поэта: «Живёшь-живёшь и не знаешь...» Они становятся понятными в контексте событий 1946 г., коснувшихся Пастернака.

Этот год принёс Б.Л. Пастернаку взлёт на высоту признания, за которым тут же последовало низвержение оттуда. Перо В.К. Звягинцевой оставило на бумаге краткие заметки о чтении им нового романа: «Помню летом в Переделкине в 1946 году: у него дома он читал отрывки из “Доктора Живаго”» [17: л. 4]. Она ничего не пишет о своём впечатлении от произведения, однако лепту своего участия в судьбе его автора она внесёт, о чём также упомянет в мемуарах.

«Помню его выступление в Колонном и Ахматову, ещё лёгкую с чайной розой в руке» [17: л. 4], – так она вспоминает грандиозный триумф двух гениальных поэтов в столичном Колонном зале Дома Советов. Это было 14 августа 1946 г. Многотысячная аудитория долго выражала овациями свой восторг от свежей русской классической поэзии, которая была жива, несмотря на террор, очередная волна которого в тот же день обрушилась на Ахматову.

14 августа 1946 г. секретарь ЦК ВКПБ А.А. Жданов обвинил А. Ахматову и М. Зощенко в безыдейности их поэзии, уводящей читателей от «главной цели» – строительства коммунизма. Они были исключены из Союза писателей, обречены на голодную смерть и постоянные издевательства в прессе. Вслед за этим, 4 сентября секретарь

Союза писателей А.А. Фадеев², в «неформальной обстановке» любивший поэзию Пастернака, заподозрил ахматовские мотивы в его поэтическом цикле «На ранних поездах» и в его военной лирике, наполненной упованием на Бога, и обрушился на поэта с обличениями в антисоветской основе его творчества, что грозило опасностью лишения свободы и жизни. «Неприкрытые проявления ненависти и обнажённая жестокость были страшнее, чем в 1930-е годы» [11: 137], – писал о том периоде Е.Б. Пастернак, старший сын поэта.

Послевоенный период не принёс ожидаемой свободы. Культ Сталина набирал силу. «Эти годы – 1945 и 1946 – будущие биографы Пастернака, вероятно, назовут эпохой его глубокого душевного перелома. <...> События его внутренней жизни происходили так: острое и мучительное сознание творческого тупика <...>, дошедшее до крайности недовольство собой, и, как выход, решение вернуться к давно начатому, но оставленному роману в прозе, который Б.Л. <...> после завершения работы над ним называл единственным трудом своим, которого он не стыдился» [2: 2, 425], – так вспоминал А.К. Гладков первые годы работы Пастернака над романом «Доктор Живаго».

Одновременно с началом работы над «Доктором Живаго» в 1946-1947 гг. Б.Л. Пастернак создаёт поэтический цикл, который впоследствии войдёт в эпилог романа. Шесть стихотворений этого цикла по мере их завершения он посылал В.К. Звягинцевой. «У меня есть письма и стихи Бориса Леонидовича – и почерк-то его так единственен, так полётен!» [17: л. 4], – вспоминала она. Упоминаемые ею

² И.Г. Эренбург вспоминал о Фадееве: «Он любил поэзию, но ещё сильнее любил основную линию своей жизни, и не его вина, а его беда, что в течение четверти века верность идее он, как и миллионы его современников, связывали с каждым словом, справедливым или несправедливым, Сталина» [33: 3, 129].

письма сохранились. Они написаны в 1947 г. «Полётность» красивому почерку придаёт особенное написание слов, начинающихся с букв «Б», «Т», «П», «Г»: их верхняя горизонтальная линия продлевается и накрывает сверху последующие слова, а в конце легко вспархивает ввысь.

Первое из писем Б.Л. Пастернака является короткой припиской к основной части – стихотворению «Зимняя ночь». 20 января 1947 г. поэт писал Звягинцевой: «Вот новое стихотворение из романа, которое Вы, кажется, не знаете» [18: л. 1], – и далее написан текст, внизу дата: «Декабрь 1946». По сравнению с окончательной редакцией «Зимней ночи» из цикла «Стихотворений Юрия Живаго» и содержащей восемь строф, в варианте письма стихотворение больше на одну строфу.

Вместо знакомой всем третьей строфы³ написано:

И двор тонул во вьюжной мгле

И то и дело

Коптил нагар на фитиле,

Свеча горела [18: л. 1-об].

Вместо шестой строфы⁴ первоначально было так:

И два сердечка на стекле

Пронзали стрелы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела [18: л. 1-об] – эта строфа в письме к Звягинцевой была седьмой. Написав эти строки, поэт тут же пробует другие варианты: на обратной чистой стороне листа

³ *Метель лепила на стекле*

Кружки и стрелы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

⁴ *И всё терялось в снежной мгле,*

Седой и белой.

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

приклеивает узкую горизонтальную полосу бумаги с текстом:

*Сердца и стрелы на стекле
Чертя несмело,
Слетались стаями во мгле* [18: л. 3].

Рядом появляется ещё одна вклейка – третий вариант начала седьмой строфы:

*Чертя сердечки на стекле,
Кружки и стрелы...* [18: л. 4].
Знаменитое завершение «Зимней ночи» –
*Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,*

Свеча горела [9: 2, 72] первоначально было пятой строфой.

Письмо с «Зимней ночью» свидетельствует о том, что всё новые и новые поэтические рифмы наслаивались друг на друга, ложились поверх уже, казалось бы, готового текста: стихотворение, написанное в декабре 1946 г., 20 января 1947 г., т.е. в день отправки письма, автор дополнил новыми рифмами, но потом от них снова отказался: этих вариантов нет ни в одном из опубликованных сборников его поэзии.

12 февраля 1947 г. Пастернак пишет В.К. Звягинцевой: «Вот то, о чём я Вам говорил. Стихотворствует мой Юра, но мешает мне писать прозу» [18: л. 5]. В этом письме – второй шедевр – «Рождественская звезда» [18: л. 6], в трёх местах отличающийся от печатного варианта.

5-я строфа, 2-я строчка –
в письме: *Как венчик на плошке...*
в печатном варианте: *Застенчивей плошки...*

7-я строфа, 1-я строчка –
в письме: *Она разгоралась мгновенной скирдой...*

в печатном варианте: *Она возвышалась горячей скирдой...*

16-я строфа, 3-я строчка –

в письме: *От глаз их утаивала бестелесность...*

в печатном варианте: *Незримыми делала их бестелесность...*

29 декабря 1947 г. Пастернак поздравлял Звягинцеву и её мужа с Новым годом и писал: «Сравнительно очень недавно я опять принялся за роман, и как в прошлый раз, прозаический мир начинается у меня с беспорядка, задуманного в стихотворной форме. Эти вещи гораздо хуже прежних, которые нравились Вам, но Клавдии Николаевне Бугаевой⁵ я всё же посылаю их вместо цветов, и хочу набраться смелости сделать это и Вам» [18: л. 8]. В этом письме поэт посылает три стихотворения: «Рассвет», «Чудо»⁶ и «Земля» [18: лл. 8, 8-об., 9, 9-об.], но об их качестве отзывается пренебрежительно: «Наверное, я совершенно утратил себя, и это плохой Блок и притом никому ненужный» [18: л. 8].

Первые два стихотворения написаны так же, как впоследствии они вошли в его сборники, и только в «Земле» есть отличие в начальных трёх строчках 4-й строфы. В письме они записаны так:

*И можно слышать в коридоре,
Что двор роняет в разговоре
И как с каплей на просторе
Толкует по дворам апрель* [18: л. 9-об].

Печатный вариант стал иным:

*И можно слышать в коридоре,
Что происходит на просторе,
О чём в случайном разговоре
С каплей говорит апрель.*

В 1949 г. скончался А.С. Ерофеев, муж В.К. Звягинцевой. Б.Л. Пастернак «пришёл среди других, <...>

⁵ Жена поэта Андрея Белого.

⁶ Факсимиле стихотворения «Чудо» опубликовано в сборнике Б.Л. Пастернака [9: 2, 79].

говорил много, я же помню только фразу: “Страдание и терпение наш удел”» [17: л. 3]. Эти слова, сказанные ей в утешение, к тому времени прямо относились и к его собственным испытаниям, которые он терпеливо переносил. «Весной 1948 года был уничтожен тираж его сборника с несколькими стихами из “Доктора Живаго”, которые вызвали особенное раздражение у Фадеева. В 1949 году широко ходили слухи об аресте Пастернака» [11: 137]. «Безвинное страдание – таковым была жизнь Бориса Пастернака, таковым показал он нам и существование своих героев» [13: 60], что очень сближало главные мотивы его прозы и поэзии с творчеством Ф.М. Достоевского.

«Доктор Живаго» был завершён в 1955 г. – на создание этого эпоса ушло 10 лет. Сразу же начинаются сложности с восприятием романа среди людей, близких к литературе. Характерным в этом отношении являются воспоминания редактора Союза писателей СССР М.Н. Виташевской «Пастернак и “Доктор Живаго”» [14], относящиеся к середине 1950-х гг., написанные ею в 1971 г. Она читала роман летом 1956 г.,⁷ ещё до того как рукопись была отдана писателем в редакцию журнала «Новый мир». «Однажды Ивинская зашла ко мне и сказала, что Борис Леонидович просит меня прочитать его новое произведение “Доктор Живаго”, роман, посвящённый судьбам русской интеллигенции. Если я согласна, она привезёт рукопись ко мне домой. Я поблагодарила, конечно, дала согласие. <...> Мы читали этот роман втроём; очень пожилая моя двоюродная сестра, мой муж, Виктор Владимирович Ванслов, и я. Читали захлёбываясь, восхищаясь и споря. Это была повесть о трагическом распаде русского интеллигента» [14: л. 2], – вспоминала М.Н. Виташевская. Последние её слова о

⁷ Дату чтения ею романа удалось установить благодаря письму к ней Пастернака от 6 августа 1956 г., которое хранится в её фонде. Часть этого письма она приводит в воспоминаниях.

«распаде» личности главного героя свидетельствуют о полном непонимании ключевой мысли произведения, его главного содержания. Причиной этого была огромная пропасть между христианским мироощущением Пастернака, лежащим в основе романа, и «обывательским материализмом» [3: 87] Союза советских писателей, «которые после кастрации их Сталиным превратились в натуралистов» [3: 87], – так резко-категорично, но справедливо писал о мировоззрении своих коллег по перу Р.Б. Гуль, видный деятель Русского Зарубежья. Рационально-материалистическое мировоззрение не давало им возможности увидеть главную мысль романа, заложенную уже в заглавии⁸: это был вызов, брошенный «имущему державу смерти, сиречь диаволу». Духовно чуткий человек постоянно чувствует в романе «трепет живой религиозно-философской мысли, истоком своим имеющим тайники церковной культуры» [5: 77], – такой лейтмотив романа богослов, философ и литературный критик В.Н. Ильин считал преобладающим.

М.Н. Виташевская увидела только внешнюю, эстетическую красоту романа, его форму: «Восхищали <...> изумительные стихи, отдельные страницы великолепной прозы и лирики» [14: л. 5].

Дальнейшие строки её воспоминаний свидетельствуют о том, что собеседники не понимают друг друга – Виташевскую удивляет неверная, с её точки зрения, политическая оценка автором «достижений» Октября, а он говорит о послереволюционной духовной катастрофе

⁸ Слово «Живаго» является библеизмом. В ветхозаветных и новозаветных книгах Библии встречается 24 раза. Всё это было учтено Пастернаком при выборе фамилии главного героя, которая в авторской концепции означает преобладающую важность духовной жизни в бытии человека на земле, неистребимость жизненной силы, волю к жизни, не сломленную никакими испытаниями.

России: «Появился у меня Пастернак в редакции, как обычно, в конце рабочего дня. Заговорили о романе сразу. Очень осторожно, но по возможности точно, изложила я своё отношение к написанному.

– Лучшее, что я написал за всю свою жизнь, – ответил Борис Леонидович, – это “Доктор Живаго”. Все мои мысли, все мои чувства вложены в этот роман... Ничего лучшего я не напишу...

<...> – Неужели, Борис Леонидович, Вы так восприняли Октябрь, что назвали его “величайшим несчастьем для русского народа”?

– Написал, значит, так думаю. Впрочем, это прямого отношения к роману не имеет! Вам передали экземпляр с автобиографией и эта фраза именно из автобиографии, а не из романа.

– Неужели Вы ничего не принимаете из перемен, происшедших за годы Советской власти?

– Перемен? – резко оборвал он меня, – разве только к худшему...

– Какими стихами, изумительными стихами Вы завершаете “Живаго”? Как обидно, что в романе так много лишнего, ненужного...

Пастернак встал. Уже в дверях он сказал:

– Никогда не писал и не напишу ничего лучшего. И ни одной строчки не изменю» [14: л. 6-7].

Причина непонимания М.Н. Виташевской идеи романа возникла потому, что «о жизни и человеке, революции и марксизме, политике правящей партии <...> и о многом другом автор говорит языком человека из другого духовного мира» [3: 91].

М.Н. Виташевская завершает воспоминания адресованным ей письмом Б.Л. Пастернака, где он говорит о предчувствиях грядущих бед и готовности к страданиям: «Моим делом, нешуточным и трудным, было написать его, а

остальное не наша печаль, а дело случая. <...> Я никогда не вмешивался в будущее написанного. Я всегда говорил, что всякое истинное и стоящее произведение – посмертное, даже при живом и здравствующем авторе. <...> Даже предполагая самое горькое, я ничего не боюсь. Ответ у меня готов наперёд. Я написал то, что я думаю и на эту тему никогда не перестану думать. В наших искусственных условиях я не желаю искусственной участи тому лучшему, чем мне удалось оправдать своё существование» [14: л. 9].

Несмотря на непонимание идеи романа, М.Н. Виташевская пытается убедить первого секретаря СП СССР А.А. Суркова в необходимости напечатать его «небольшим тиражом, отредактировать, выкинув несколько фраз и снабдив предисловием, разъясняющим его односторонность» [14: л. 8]. «Но моя точка зрения нигде не получила поддержки. Мне даже хотели сделать выговор за то, что я настаивала на публикации романа» [14: л. 9], – так безрезультатно заканчиваются её хлопоты.

Письмо Б.Л. Пастернака, которое Виташевская⁹ включила в мемуары, написано после упоминаемых ею событий и датировано шестым августа 1956 г. В подлиннике оно гораздо больше, чем во фрагментарном цитировании мемуаристки. Писатель благодарит её и выражает беспокойство по поводу неприятностей, в которые она попала из-за хлопот о романе; просит ничего не предпринимать, чтобы не навлечь на себя гнев руководителей СП, убеждённых в невозможности его напечатать; советует брать с него пример, имея в виду своё неучастие в последующей судьбе «Доктора Живаго», в которой, по его

⁹ Сохранившиеся в фонде М.Н. Виташевской четыре письма Б.Л. Пастернака 1955-1956 гг. свидетельствуют о том, что в те годы она поручала Пастернаку переводы китайской, бенгальской, индийской и корейской поэзии. Он отказывался, ссылаясь на занятость, и рекомендовал вместо себя С.Д. Спасского и О.В. Ивинскую.

мнению, действует принцип «цепи случайностей, <...> и так будет и дальше. <...> Единственный вид моей прикосновенности к судьбе “Живаго” – моё полное неучастие к ней. <...> Только неудачную вещь неудачный автор до конца дней водит и прогуливает за ручку» [15: л. 4, 4-об], – считает Пастернак, будучи уверен, что рано или поздно роман обретёт законное право на признание.

Убедившись после разговора с М.Н. Виташевской в том, что «Доктору Живаго» предстоит испытать участь «посмертного» произведения, Б.Л. Пастернак отдал рукопись романа в редакции двух журналов – «Новый мир» и «Знамя». Что дало ему силу пойти на очередное страдание? – «Я окончил роман, исполнил долг, завещанный от Бога» [12: 557], – писал в те дни Пастернак В. Шаламову. Священный долг перед своей совестью давал смелость и моральные силы претерпеть всё. Именно так понял истоки вдохновения, укреплявшие писателя, Р.Б. Гуль: «На крыльях холопа на планету искусства не улетишь. <...> Что же помогло Пастернаку? <...> Ему помогло горячо почувствованное им христианство. Именно оно-то и вырастило у него крылья для такого полёта. Оно-то и осуществило его внутреннюю свободу» [3: 90].

В фонде К.М. Симонова, бывшего в то время главным редактором «Нового мира», сохранилось письмо членов редколлегии журнала Б.Л. Пастернаку, датированное сентябрём 1956 г. и являющееся подробно обоснованным отказом от публикации. В ещё большей степени, нежели в воспоминаниях М.Н. Виташевской, в письме сквозит полное неприятие авторской концепции о духовной свободе личности, не зависящей ни от каких тоталитарных давлений. Среди великого множества неверных оценок романа авторы письма обвиняют Пастернака в «раздражении», которое, по их мнению, не оставляло его во время написания романа, и причину которого они будто бы верно поняли: «Оно всего-

навсего спутник опровергнутых временем несостоятельных, обречённых на гибель идей» [23]. Письмо подписали Б. Агапов, Б. Лавренёв, К. Федин¹⁰, К. Симонов, А. Кривицкий¹¹.

Вслед за «Новым миром» печатать роман отказался журнал «Знамя». Сохранилась стенограмма заседания редколлегии от 16 октября 1956 г. [22] На заседании речь шла о предполагавшихся публикациях в следующем, 1957 г. Присутствовали главный редактор В. Кожевников, Е. Дорош, Н. Чуковский, А. Маркуша, Ю. Нагибин, В. Инбер, С. Разумовская, С. Сучков, В. Катинов и другие. Друг писателя Н.К. Чуковский, знавший, что рукопись романа находится в редакции, спросил, почему в плане публикаций журнала нет имени Б.Л. Пастернака [22: 22]. В. Кожевников ему отвечает: «Мне кажется, что тут с публикацией Пастернака мы проявили те качества, которые свидетельствуют о том, что мы не очень способны его публиковать и разбираться в тех произведениях Пастернака, которые требуют очень серьёзной вдумчивой оценки того, что приносит вред

¹⁰ К. Федин дружил с Пастернаком 20 лет, очень хвалил роман в неформальной обстановке, что не помешало ему предать друга. В феврале 1957 г. Пастернак выразил своё отношение к поступку Федина и подобных ему:

*Друзья, родные, милый хлам!
Вы времени приились по вкусу.
О, как я вас ещё предам,
Лжецы, ничтожества и трусы!
Быть может, в этом Божий перст,
Что нет для низости дороги,
Как у преддверья министерств
Покорно обивать пороги [9: 2, 260].*

¹¹ В фонде А.И. Кривицкого [21] также имеется это письмо. В описи фонда имеется и его статья «О романе “Доктор Живаго”, написанная в 1970-е гг. Доступ к фонду закрыт по распоряжению потомков Кривицкого. Возможно, причина заключается в их нежелании открывать нелицеприятные моральные стороны своего предка.

советской литературе и вред автору»¹² [22: 22]. «Трудным», по мнению В. Кожевникова, является стихотворение «Быть знаменитым некрасиво...»: «Одно из стихотворений “Будь знаменитым”, – именно так, навыворот, он произносит первую строку стихотворения, – мы не сумели правильно оценить <...> и навредили себе, читателю и конечно автору этого стихотворения» [22: 23]. Где, по мнению В. Кожевникова, скрывался вред в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...», являющемся творческим манифестом поэта и выражающем его моральную позицию?

—

Цель творчества – самоотдача,

А не шумиха, не успех.

Позорно, ничего не знача,

Быть притчей на устах у всех.

<...>

И должен ни единой долькой

Не отступаться от лица,

Но быть живым, живым и только,

Живым и только до конца [9: 2, 88–90], – как эти строки,

так и всё стихотворение является выражением нравственного принципа автора, не желающего иллюзорной знаменитости. Это творческий манифест поэта, свидетельствующий о его ответственности и гражданском долге.

Отвечая Н.К. Чуковскому, главред многократно повторяет слово «вред», который, якобы, циклом стихотворений 1956 г. автор причиняет себе и советской литературе. Особый «вред» члены редакции, очевидно, усмотрели в

¹² Говоря о трудности понимания поэзии Пастернака, В. Кожевников имел в виду поэтический цикл, опубликованный в «Знамени» в 1956 г.: «Во всем мне хочется дойти /До самой сути...», «Быть знаменитым некрасиво...», «Душа», «Ева», «Без названия», «Весна в лесу», «Июль» и «По грибы».

стихотворении «Душа», понять которое им было совершенно невозможно с позиций рационально-материалистического марксизма. Тем не менее, независимо от их нежелания вникать в его смысл, строки звучали обличением эпохе, которую собратья Пастернака по перу, но не по убеждениям, на все лады расхваливали:

*Душа моя, печальница
О всех в кругу моём,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьём.*

<...>

*Их муки совокупные
Тебя склонили ниц.
Ты пахнешь пылью трупною
Мертвецких и гробниц [9: 2, 90].*

Тонкий поэтический слух, которого – увы! – был лишён В. Кожевников, ясно улавливает в «Душе» скорбные мелодии и предвидения, перекликающиеся с аналогичными лейтмотивами в творчестве А. Ахматовой и О. Ман-дельштама.

Стенограмма запечатлела противоречивость суждений В. Кожевникова: сказав о «политической ошибке», произошедшей вследствие появления цикла стихов в журнале, главный редактор тут же высказывает противоположную мысль: «Я сказал, <...> что Пастернака нужно публиковать почему? Потому что Пастернак ходит как бы в терновом венце мученика и тем более за рубежом» [22: 24-25]. Как следует из речи В. Кожевникова, надо напечатать поэзию Пастернака, чтобы все увидели непонятность и трудность его стихов. Редактор ни разу не сказал о таланте автора. Н.К. Чуковский спорит с ним: «Стихотворение¹³ мне показалось призывом к скромности, и

¹³ Речь идёт о стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...»

я его рассматривал в таком моральном смысле. <...> Я считаю Пастернака большим поэтом. Может быть, это такой факт, который уже нельзя изменить. Ну, что-ж, надо считаться с этим фактом» [22: 29].

Н.К. Чуковского поддерживает В.М. Инбер: «Теперь относительно Пастернака. Относительно этого цикла <...> Я не вижу никакой ереси в этом цикле. Я полностью разделяю точку зрения В.М. Кожевникова, что, не печатая Пастернака, мы усиливаем соблазн запрета, который вокруг него создан.

Товарищи из ЦК конечно много думают¹⁴. Но они, будучи не в самом котле нашей литературы, может быть, не совсем отчётливо отдают себе отчёт, как это вредно не печатать Пастернака со всех точек зрения <...>. Вокруг Пастернака есть такое: всё, что он скажет, берётся под сомнение» [22: 30].

Что явилось решающим в уничтожающем суде над романом такого большого количества советских писателей? Исчерпывающе точен вывод Р.Б. Гуля: «Они не могут потому опубликовать “Доктора Живаго”, что появление такой книги по детонации вызовет некий цепной психологический взрыв в умах и душах советских писателей. Неминуемо должна будет родиться неодолимая зависть к той настоящей творческой свободе, которую в своём романе осуществил Пастернак» [3: 94].

В начале 1950-х гг. в Москву после двадцати лет тюрем и лагерей вернулся В.Т. Шаламов. Он отправил Б.Л.

¹⁴ А.Фадеев, начавший травлю Пастернака десятью годами раньше, в своей предсмертной записке 13 мая 1956 г. писал о грубом давлении «товарищей из ЦК» на литературу: «Искусство, которому я отдал жизнь свою, загублено самоуверенно-невежественным руководством партии. <...> Литература – это святая святых – отдана на растерзание бюрократам и самым отсталым элементам народа. <...> Литература отдана во власть людей неталантливых, мелких, злопамятных».

Пастернаку свои стихи и прозу, которые привели писателя в восторг. Между ними завязалась переписка, в которой они обменивались размышлениями о творчестве. Ценим мнения Шаламова, Пастернак стал посылать ему рукописи «Доктора Живаго». 12 августа 1956 г., прочитав роман, В. Шаламов пришёл к выводу, что Пастернак – «совесть нашей эпохи – то, чем был Лев Толстой для своего времени. <...> Несмотря на низость и трусость писательского мира, на забвение всего, что составляет гордое и великое имя русского писателя, на измелчание, на духовную нищету всех этих людей, которые, по удивительному и страшному капризу судеб, продолжают называться русскими писателями, <...> жизнь в глубинах своих <...> осталась и всегда будет прежней – с жаждой настоящей правды, тоскующей о правде; жизнь, которая, несмотря ни на что, имеет же настоящее право на настоящее искусство, на настоящих писателей. <...> Здесь решение вопроса о чести России» [12: 566].

В это же время пронёсся слух, не лишённый основания, что с 1946 г. кандидатура Пастернака неоднократно обсуждалась в Шведской академии в качестве лауреата на Нобелевскую премию¹⁵. Своё отношение к этому Б.Л. Пастернак выразил в письме от 12 ноября 1954 г. двоюродной сестре О.М. Фрейденберг: «Я скорее опасался, как бы эта сплетня не стала правдой, чем этого желал. <...>

¹⁵ «Пастернак выдвигался на Нобелевскую премию ежегодно с 1946 по 1950 г., в 1953-м и в 1957-м гг.» [10: 647]. Эти выдвижения были связаны с тем, что в Европе Пастернака считали самым гениальным поэтом, выразившим в своём творчестве вечно актуальные идеи нравственности, человеческого достоинства, духовной чистоты и на этом поприще являвшегося продолжателем русской классической литературы. «Попытки выдвижения Пастернака на премию прекратились, когда стало известно, какой опасностью это может ему грозить. Слухи о новом появлении его кандидатуры возобновились после смерти Сталина» [11: 138].

Об этом писали в бельгийских, французских и западногерманских газетах. <...> Потом люди слышали по Би-би-си» [12: 293].

Следующий этап судьбы «Доктора Живаго» – его переход за границу: одновременно с передачей в редакции журналов «Новый мир» и «Знамя» Пастернак отдал рукопись итальянскому издателю Дж. Фельтринелли с условием, что только после издания романа в СССР его итальянский перевод выйдет в Италии.

В апреле 1957 г. Г.С. Брейтбурд, консультант Иностранной комиссии Союза писателей СССР получил от Дж. Фельтринелли письмо, из контекста которого можно понять, что ему неоднократно предлагали для издания произведения советских писателей: «Мы с особенным интересом изучаем советскую литературную продукцию, хотя порой наши критерии отбора не соответствуют вашим критериям, поскольку нам не раз рекомендовали издание книг, культурное значение которых мы ценим недостаточно высоко, в то время как другие книги, не пользующиеся вашей высокой оценкой, нами оцениваются значительно выше.

В настоящее время мы <...> заканчиваем перевод рукописи Пастернака “История доктора Живаго”. Книга должна быть готова к сентябрю, и, как мне известно, в это время должно появиться её советское издание. В этой связи мы будем признательны вам за сообщение предполагаемой даты её издания в Советском Союзе с тем, чтобы наше издание не вышло прежде советского» [26: 1].

Осенью 1957 г. за границей появились итальянский, английский, французский, немецкий, шведский и норвежский переводы романа.

«В начале 1958 года до Москвы дошли слухи об обсуждении кандидатуры Пастернака и были приняты экстренные меры» [11: 141], – вспоминал сын писателя Е.Б.

Пастернак. Меры состояли в том, что руководство СП СССР стало навязывать Шведской академии другого кандидата – М.А. Шолохова. «Идеологическая комиссия ЦК телеграммой от 7 апреля извещала советского посла в Швеции, что “в Советском Союзе высоко оценили бы присуждение Нобелевской премии Шолохову”»¹⁶ [11: 141].

Шведский журналист Йон Такман объяснил выбор своих соотечественников в пользу Пастернака следующим образом: «Шведская академия давно выслушивает упреки по поводу того, что она не присуждает премию Шолохову. Следовательно, Шведская академия оказалась перед обычной дилеммой: в качестве альтернативы выдвинуть политически безобидного или консервативно настроенного писателя из той же страны. Когда в начале 30-х гг. неоднократно возникал вопрос – почему из года в год обходили Максима Горького, был избран И.А. Бунин. <...> Сейчас болезненную проблему склонны были решить комбинацией – Шолохов – Пастернак» [25: л. 14]. «Политически безобидным» и, стало быть, злободневным и необходимым руководящей партии творчество А.М. Горького и М.А. Шолохова было только в пределах СССР; для шведской же культурной элиты эти критерии не значили ровным счётом ничего: здесь действовали совсем иные принципы.

Ars longa, vita brevis – этот древний латинский афоризм уже много веков служит идеальным эталоном для всего, что создаётся человеком. Вечные ценности искусства никогда не предполагали какой-либо принадлежности к политическим вкусам тех или иных обществ, исчезавших с лица земли с определённой периодичностью и погребавших вместе с собой шаткие политические мифы. В случае с выбором

¹⁶ М.А. Шолохов стал лауреатом Нобелевской премии в 1965 г. Во время голосования члены Шведской академии предлагали поделить премию того года между А.А. Ахматовой и М.А. Шолоховым.

Нобелевских лауреатов в 1933 и 1958 гг. решающей была отнюдь не дилемма между безобидностью или консерватизмом кандидата, а вечные, не подверженные времени нравственные ценности, запечатлённые И.А. Буниным и Б.Л. Пастернаком в поэзии и прозе.

«23 октября 1958 г. постоянный секретарь Шведской академии известный шведский поэт Андерс Эстерлинг выступил по радио и объявил о присуждении Пастернаку премии по литературе со следующей формулировкой: “За выдающиеся достижения в лирической поэзии и продолжение благородных традиций великой русской прозы”. Он добавил, что традиции эпической прозы особенно проявились в последнем произведении Пастернака, в романе “Доктор Живаго”, который Эстерлинг сравнивал с “Войной и миром” Толстого» [7: 144].

Не только члены Шведской академии считали Пастернака последователем классических традиций русской литературы. Эту точку зрения разделяли и представители культурной интеллигенции Русского зарубежья. Общее мнение выразил поэт и критик В.А. Злобин в парижском журнале «Возрождение». На следующий день после присуждения премии он писал: «Пастернак Б.Л. – третий после Толстого и Бунина русский писатель, которому присуждена Нобелевская премия. <...> Проведена связующая линия от классика Толстого, представителя России дореволюционной, через эмигранта Бунина к советскому писателю Пастернаку. Советы его, впрочем, своим не считают» [4: 136].

Слова В.А. Злобина о чуждости Пастернака «Советам» подтвердились тут же: 25 октября в советской прессе начался беспрецедентный «антипастернаковский шабаш» [2: 133]. Поводом к нему явился не факт выхода романа за рубежом, а Нобелевская премия. Более того: была проигнорирована формулировка награждения, где на первом месте стояла

поэзия Пастернака и преемственная связь писателя с русской классической литературой. Во главу угла травли были поставлены вымышленные гонителями антисоветские и контрреволюционные взгляды писателя, якобы выраженные в романе, – никаких иных мотивов и сюжетных линий они не видели и не желали их понять. «Моя книга подверглась критике, но её никто даже не читал. Для этого использовали всего несколько страниц, выдержки, отдельные реплики некоторых персонажей и сделали из этого ошибочные выводы» [11: 140], – говорил в те дни Б.Л. Пастернак иностранным корреспондентам.

Сначала из эпистолярных недр редколлегии журнала «Новый мир» было извлечено письмо Пастернаку, написанное в сентябре 1956 г., первоначально не предназначенное для печати: оно было опубликовано в «Литературной газете» 25 октября 1958 г. Присуждение Нобелевской премии в области литературы авторами письма было расценено как «враждебный политический акт, направленный против Советского государства <...>, как орудие международной реакции» [23: 2].

На страницах «Правды» от 26 октября 1958 г. Д.И. Заславский, литературный критик, журналист и выразитель в прессе официальной линии партии назвал роман «Доктор Живаго» «злобным пасквилем на социалистическую революцию, на советский народ, на советскую интеллигенцию» [16], что, по его мнению, сыграло роль в присуждении премии Б.Л. Пастернаку. В своей статье Заславский приводит отзыв французского телеграфного агентства Франс Пресс: «Роман открыл миру постоянство русской души, её радикальное сопротивление марксизму и привязанность к христианским ценностям» [16]. Именно так был воспринят роман всеми мыслящими людьми во всех уголках земного шара, куда, благодаря Б.Л. Пастернаку, проникала правда о русской душе, стремившейся сохранить

веру, надежду, любовь к ближнему под натиском тоталитаризма. Заметка Франс Пресс, приведённая Д. Заславским, не подтверждала его мнение о враждебности Пастернака всему прогрессивному, а наоборот – обличала ограниченность адептов марксизма, не способных по-настоящему оценить глубину общечеловеческих духовных ценностей, составлявших основу романа, его философичности и психологизма.

27 октября последовало исключение Пастернака из членов Союза писателей. 28 октября «Литературная газета» продолжила тиражировать клевету. 29 октября в «Комсомольской правде» вышла статья с нелепым названием «Нобелевское блюдо». В ней была опубликована часть постановления президиума правления СП СССР, бюро оргкомитета СП РСФСР, президиума правления Московского отделения СП РСФСР об исключении Б.Л. Пастернака «из числа членов Союза писателей СССР» [16]. Статью завершает рифмованная клевета С.В. Михалкова, содержащая в себе разгадку названия статьи:

*Антисоветскую заморскую отраву
Варил на кухне наш открытый враг.
По новому рецепту как приправу
Был поваром предложен пастернак.
Весь наш народ плюёт на это блюдо:
Уже по запаху мы знаем что откуда! [16]*

31 октября 1958 г. состоялось общемосковское собрание писателей, на котором было подтверждено исключение Пастернака из Союза писателей. Стенограмма этого собрания в 1966 г. была передана в русский «Новый журнал», издающийся в Нью-Йорке. В ней с протокольной точностью запечатлены все участники судилища и их речи. С.С. Смирнов, руководитель московской организации Союза писателей, Л. Ошанин, А.И. Безыменский, Б. Слуцкий, В.

Солоухин, С Баруздин, Л. Мартынов, Б. Полевой... – вот имена некоторых из четырнадцати выступавших.

На собрании выступила В. Инбер – снова, как и два года назад, она присутствовала при осуждении творчества Пастернака. Теперь она уже не критикует излишнее вмешательство ЦК в литературу, не признаёт писателя большим поэтом, но говорит следующее: «Эстет и декадент – это чисто литературные определения. Это не включает в себе будущего предателя. Это слабо сказано» [8: 227].

В РГАЛИ есть фонд поэта-фронтовика и переводчика Б.А. Слуцкого, где сохранились черновик и окончательный вариант речи, с которой он выступил на этом собрании. Поражает примитивность познаний и лексики автора этого документа. Вот один такой образец: «Поэт обязан добиваться признания у своего народа, а не у его врагов, он должен искать славу на родной земле, а не у заморского дяди. Шведские старички из академиков знают о нашей стране только то, что в ней есть неприятный им город Полтава, где произошла Полтавская битва и ещё более неприятный им город Ленинград, где произошла Октябрьская революция. Шведские старички ничего не знают и о нашей литературе. В год смерти Толстого Нобелевская премия присуждалась уже 11-й раз¹⁷. 11-й раз Шведская академия не заметила автора “Войны и мира”» [24: л. 1]. В конечном варианте своей обличительной речи он написал: «Десять раз шведская академия не заметила автора “Анны Карениной”. Такова справедливость и такова компетентность шведских литературных судей» [24: л. 2]. Для Б.Л. Пастернака им придумано

¹⁷ Слуцкий неправ: начало присуждения Нобелевских премий было положено в 1897 г., а не в 1900 г., как видно из его подсчёта. В окончательном варианте своей речи он написал по-другому и снова неверно: «В год смерти Толстого Нобелевская премия присуждалась уже 10-й раз».

прозвище: «беспартийный спец по написанию стихов» [24: л. 1-об.].

Б.А. Слуцкий, видимо, не знал, что в 1897 г., в год начала присуждений Нобелевских премий по литературе, первым кандидатом был единодушно выбран Л.Н. Толстой. Писатель отказался от премии, т.к. считал, что «люди, действительно служащие делу мира, служат ему потому, что служат Богу, и потому не нуждаются в денежном награждении и не примут его» [32: 70, 149], – большое письмо о своём отношении к данному вопросу, в котором были и эти слова, Толстой написал 23 сентября 1897 г. и отправил в шведскую газету “Stockholm Tageblatt”.

История вокруг романа «Доктор Живаго» широко обсуждалась в иностранной прессе. Она попала и на страницы газеты «Unità», главного печатного органа коммунистов Италии. В статье «О Пастернаке, о правде и о свободе» журналист Марио Аликата писал: «В 1956 г., через несколько месяцев после того, как в дискуссии на XX съезде осудили ошибки и нарушения социалистической законности, совершённые Сталиным, положив тем самым начало самому смелому процессу самокритики, <...> единственный писатель, который в Советском Союзе ещё представлял авторитетным образом дореволюционную <...> интеллигенцию, передал советскому издательству для опубликования рукопись» [28].

Будучи коммунистом, М. Аликата вскоре останавливает свои похвалы и далее высказывает мнение, очень схожее с точкой зрения партийных писателей в СССР, – называет Пастернака декадентом, осуждающим революцию, а его роман – политическим и контрреволюционным памфлетом, в котором, по его мнению, «преобладает чувство бесполезности истории, в котором идёт насмарку всё, даже самые благородные утопии, в

котором проявляется потребность в возврате к богоискательству» [28].

Повышенный интерес в западных странах к истории с Нобелевской премией на родине Б.Л. Пастернака явился поводом для изобретения ещё одной лжи: возникло подозрение в том, что писатель желает эмигрировать. Чтобы пресечь эти слухи, 31 октября Б.Л. Пастернак под давлением свих друзей был вынужден обратиться к Н.С. Хрущёву. Преобладающая тема этого письма – любовь к родине: «Я связан с Россией рождением, жизнью, работой. Я не мыслю своей судьбы отдельно и вне её. Каковы бы ни были мои ошибки и заблуждения, я не могу себе представить, что окажусь в центре такой политической кампании, которую стали раздувать вокруг моего имени на Западе. Осознав это, я поставил в известность Шведскую Академию о своём добровольном отказе от Нобелевской премии.

Выезд за пределы моей Родины для меня равносителен смерти, и поэтому прошу не принимать по отношению ко мне этой меры. Положа руку на сердце, я кое-что сделал для советской литературы и могу ещё быть ей полезен» [2], – вырезка из газеты «Правда», где было опубликовано это письмо, сохранил в своём архиве А.К. Гладков.

На следующий день в газете «Правда» появилось «Заявление ТАСС» – издательский отклик на письмо Пастернака. Главная идея письма Пастернака к Хрущёву о невозможности для него жить вне Родины была грубо искажена и превращена в её противоположность: «В связи с публикуемым сегодня в печати письмом Б.Л. Пастернака товарищу Н.С. Хрущёву ТАСС уполномочен заявить¹⁸, что

¹⁸ Формулировка «ТАСС уполномочен заявить...» впервые появилась в советских газетах в 1929 г. в связи с политической ситуацией, которая привела к военному конфликту СССР на китайской границе. Впоследствии эта фраза применялась лишь в исключительных случаях и служила выражением точки зрения руководства страны в отношении

со стороны советских государственных органов не будет никаких препятствий, если Б.Л. Пастернак выразит желание выехать за границу для получения присуждённой ему премии. Распространяемые буржуазной прессой версии о том, что будто бы Б.Л. Пастернаку отказано в праве выезда за границу, являются грубым вымыслом.

Как стало известно, Б.Л. Пастернак до настоящего времени не обращался ни в какие советские государственные органы с просьбой о получении визы для выезда за границу и что со стороны этих органов не было и не будет впредь возражений против выдачи ему выездной визы.

В случае, если Б.Л. Пастернак пожелает совсем выехать из Советского Союза, общественный строй и народ которого он оклеветал в своём антисоветском сочинении “Доктор Живаго”, то официальные органы не будут чинить ему в этом никаких препятствий. Ему будет предоставлена возможность выехать за пределы Советского Союза и лично испытать все “прелести капиталистического рая”» [2].

1 ноября 1958 г. в Союз писателей пришла телеграмма с протестом против исключения Б.Л. Пастернака из членов ССП. Норвежские писатели Ханс Хейберг, Турольф Эльстер, Ингер Хагеруп, Банг Хансен, Хельге Симонсен выражали обеспокоенность судьбой Пастернака. Они писали: «В течение двух лет Союз писателей знал о романе Пастернака и против него ничего не предпринимал. И только в тот самый момент, когда Шведская академия присудила ему Нобелевскую премию, против него были предприняты

особо важных внешнеполитических проблем, таких как военные столкновения, ввод войск и международный шпионаж. Единственный раз она попала в историю литературы в 1958 г. как выражение непревзойдённой злобы и ненависти партийного руководства к свободе мысли и таланту Б.Л. Пастернака, как их навязчивая страсть считать писателя политически опасным врагом.

эффективные организационные меры, как прямое следствие присуждения премии. Эти далеко идущие организационные меры глубоко недостойны. И если говорить о вреде, какой может нанести Союз писателей репутации своей страны среди всех людей, что касается справедливости, то это в значительной степени больший, чем может сделать какое-либо произведение отдельного писателя. Мы убедительно взываем к Союзу писателей восстановить Пастернака» [29]. Подобные послания приходили в те дни со всех концов мира.

В.К. Звягинцева была в числе тех, кто тревожился за Пастернака. Её мемуары лишь мельком касаются этой больной темы, однако ощущается тревога и боль за дорогого человека: «Не хотелось бы вспоминать, как мы с Львом Озеровым приезжали “спасать” его, боясь за его судьбу, искренне, тепло. Озеров просил написать в журнале несколько слов от себя, что ему вовсе не в радость, когда за рубежом считают его не нашим» [17: л. 4]. С горечью она вспоминает и свою критику в адрес опального писателя: «Боже, как нахальна я была, прочитав обличительное стихотворение о Пастернаке. Там была такая строфа:

Зачем же ты, надменный зодчий

Темнишь отчётливый чертёж

И правоту страды рабочей

На подозрение берёшь?

И вдруг наутро звонок: “Вера Клавдиевна, <...> Ваше человеческое слово осталось для меня памятным”. Я была смущена и поражена, но это было так!» [17: л. 4]. Вскоре после своего «обличения» она получила от Пастернака письмо со стихотворением «Август» [19].

Сохранились заметки-размышления Э.Г. Казакевича о трагедии тех дней. Они начинаются с утверждения: «Вина Пастернака перед нами велика» [20: л. 1]. Подтекст этого утверждения понятен: писатель виноват тем, что не такой, как все. Казакевич анализирует сложившуюся ситуацию,

пытается разобраться, где была ошибка во взаимоотношениях Союза писателей и Пастернака, и её находит: «Да, есть тут и наша вина, и мы были бы маленькими и недалёкими людьми и плохими политиками, если бы мы этого не поняли, и были бы плохими ленинцами, если бы этого не признали и не сделали из этого выводов» [20: л. 1]. По его мнению, они виноваты в том, что «не учитывали Пастернака в <...> большом литературном хозяйстве» [20: л. 1], т.е. не проявляли к нему должного внимания. Он считает, что писателя «надо было посылать в поездки по стране, наконец, печатать его стихи и переиздавать его книги, которые не переиздавались 13 лет, писать о них принципиальные, но спокойные и квалифицированные рецензии. А мы не только на стихи его не писали, но даже на переводы! Пастернак чувствовал себя чужим в советской литературе, и не только по своей вине» [20: л. 1-об.]. Всё это привело к тому, что коллеги по перу «создали ему своими собственными руками славу мученика и скандальный успех запрещённого автора. <...> Вот что мы сделали, и нечего сваливать вину на одного Пастернака, коли и у нас рожа крива» [20: л. 1-об.], – таким самокритичным выводом завершает Э.Г. Казакевич свои заметки.

Тягостное состояние от нанесённых оскорблений, унижений, душевной грязи и подлости собратьев по перу стало поводом для создания Б.Л. Пастернаком стихотворения «Нобелевская премия»:

*Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.
<...>
Что же сделал я за пакость,
Я, убийца и злодей?*

*Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.*

*Но и так, почти у гроба,
Верю я, придёт пора –
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра [9: 2, 130-131].*

В то время когда вершился суд над Б.Л. Пастернаком и его «Доктором Живаго», в Америке А.Л. Толстая, младшая дочь Л.Н. Толстого писала свои воспоминания о России и размышляла о русской трагедии, в жернове которой перемалывались лучшие культурные, нравственные и интеллектуальные силы Отечества: «Неужели большевики имеют такую силу гипноза на мир? В чём дело? <...> Когда люди несомненно знают, что, где только появляются советские агитаторы, там горе, убийство, предательство и зло, точно дьявольская крамола разрушает целые народности, сея смуту и раздоры; знают, что всё, что есть наивысшего в мире – религию, философию, искусство, большевики топчут и поносят, – люди с пафосом восклицают: “Мы восхищаемся великим экспериментом, мы заинтересованы, мы взволнованы, мы потрясены сдвигами и достижениями, которых добился великий вождь Сталин!”» [30: 455-456].

Присуждение Нобелевской премии Б.Л. Пастернаку А.Л. Толстая восприняла как праздник для всех русских и по этому поводу выступила по американскому радио: «Ещё раз русское имя прогремело на весь мир и сердца русских людей, рассеянных по всему белому свету, наполнились гордостью и радостью от сознания новой победы русского человека в области художественных и духовных достижений.

Читая книгу лауреата Нобелевской премии Бориса Пастернака, мысли невольно переносятся в далёкое прошлое, во времена расцвета русской мысли, творчества, русской культуры. <...>

Среди друзей, разделявших взгляды Толстого, был Леонид Осипович Пастернак, большой художник, иллюстрировавший последний роман Толстого “Воскресение”. Иллюстрации эти были написаны с громадным вкусом и тонким пониманием тех образов и событий, которые Толстой описал в “Воскресении”. <...> Сын Леонида Осиповича – Борис Пастернак – унаследовал старые, вошедшие в мировую историю литературы и искусства культурные традиции великой России, воплотив в себе свободу духовного творчества своих предшественников.

То, что талантливый русский писатель и поэт Борис Пастернак получил Нобелевскую премию, ещё раз доказало не только нам, невольным изгнанникам родины, но и всему миру, какие ценные духовные силы и какие неограниченные возможности таятся в великом русском народе, который так любил и в который так верил мой отец Л.Н. Толстой и в который не перестаёт верить весь свободный мир и все мы – русские люди, потерявшие свою дорогую родину» [31: 27].

А.Л. Толстая была уверена в получении Б.Л. Пастернаком премии: «железный занавес» на некоторое время сыграл свою положительную роль, и «изгнанники родины» не знали о преследовании писателя и искренне радовались, что их Отечество духовно не оскудело.

А.Л. Толстая дожила до того времени, когда на родине Пастернака восторжествовала справедливость. В 1988 г. в журнале «Новый мир» был опубликован «Доктор Живаго». В 1990 г., в год столетия Б.Л. Пастернака была исправлена другая роковая ошибка: Нобелевский комитет объявил отказ писателя от премии в 1958 г. вынужденным и недействительным. «Медаль лауреата решено было вручить членам его семьи на торжественном приёме, устраивавшемся Шведской академией и Нобелевским комитетом» [11: 164], – вспоминал Е.Б. Пастернак. 10 декабря 1990 г. ему была вручена награда

отца, которую, по его словам, он принял «с глубоким чувством трагической радости» [11: 164].

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Президента Российской Федерации (АП РФ). Ф. 45, оп. 1, д. 174.
2. Гладков А.К. Встречи с Пастернаком // А. Гладков. Мейерхольд : В 2 т. М., 1990.
3. Гуль Р.Б. Победа Пастернака // Новый журнал. Нью-Йорк, 1958, № 55.
4. Злобин В.А. Литературный дневник. Пастернак, Нобелевская премия и большевики // Возрождение. Париж, 1958. № 83.
5. Ильин В.Н. Нашествие внутреннего варвара // Возрождение. Париж, 1964. № 149.
6. Мкртчян Л. Поэт Армении // Мкртчян Л. Родное и близкое. М., 1978.
7. Пастернак Борис. Из писем к Ренате Швейцер // Наше наследие : Иллюстрированный историко-культурный журнал. М., 2015. № 113.
8. Пастернак Б. и Союз советских писателей : Стенограмма общесоюзного собрания писателей 31 октября 1958 г. // Новый журнал. Нью-Йорк, 1966. Кн. 83.
9. Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы : в 2 т. Л-д., 1990. Т. 2.
10. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989.
11. Пастернак Е.Б. Хроника прошедших лет // Нобелиана Бориса Пастернака. Знамя. № 12. 2008.
12. Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.
13. Поплюйко-Анатольева Н.А. Безвинное страдание (Философские элементы в творчестве Б. Пастернака // Сборник статей, посвящённых творчеству Б.Л. Пастернака : Исследования и материалы. Серия 1, вып. 65. Мюнхен, 1965.

14. РГАЛИ. Ф. 2871 (Виташевская М.Н.), оп. 1, ед. хр. 56. Пастернак и «Доктор Живаго». Публикуется впервые.
15. РГАЛИ. Ф. 2871 (Виташевская М.Н.), оп. 1, ед. хр. 68. Письма Б.Л. Пастернака М.Н. Виташевской. Публикуется впервые.
16. РГАЛИ. Ф. 2590 (Гладков А.К.), оп. 1, ед. хр. 523. Материалы о присуждении Б.Л. Пастернаку Нобелевской премии – отклики советской и зарубежной прессы. Вырезки из газет. 1958 г.
17. РГАЛИ. Ф. 1720 (Звягинцева В.К.), оп. 1, ед. хр. 65. Борис Пастернак. Воспоминания. Публикуется впервые.
18. РГАЛИ. Ф. 1720 (Звягинцева В.К.), оп. 1, ед. хр. 201. Письма Б.Л. Пастернака В.К. Звягинцевой. Публикуется впервые.
19. РГАЛИ. Ф. 1720 (Звягинцева В.К.), оп. 1, ед. хр. 371. Стихотворение Б.Л. Пастернака «Август». Машинопись. 1959 г.
20. РГАЛИ. Ф. 2285 (Казакевич Э. Г.), оп. 1, ед. хр. 87. Заметки о Б.Л. Пастернаке. Публикуется впервые.
21. РГАЛИ. Ф. 3126 (Кривицкий А.И.), оп. 1, ед. хр. 129. открытое письмо Кривицкого А.Ю., Агапова Б.Н., Лавренёва Б.А., Симонова К.М., Федина К.А. Пастернаку Б.Л. о рукописи романа «Доктор Живаго».
22. РГАЛИ. Ф. 618 (Редакция журнала «Знамя»), оп. 16, ед. хр. 254. Стенограмма заседания редколлегии журнала «Знамя» по обсуждению цикла стихов Пастернака из романа «Доктор Живаго». Опубл.: Знамя, 1956. № 10.
23. РГАЛИ. Ф. 1814 (Симонов К.М.), оп. 2, ед. хр. 89. Письмо членов редколлегии журнала «Новый мир» о «Докторе Живаго». 1956 г. Опубл.: Литературная газета, 25 октября 1958. № 128.
24. РГАЛИ. Ф. 3101 (Слущкий Б.А.), оп. 1, д. 114. Выступление на собрании Мо СП СССР о присуждении Б.Л. Пастернаку нобелевской премии. Черновик и окончательный вариант его речи. Ноябрь 1958 г. Публикуется впервые.
25. РГАЛИ. Ф. 631 (СП СССР), оп. 26, ед. хр. 387. Такман Йон. Статья о Шведской академии и Нобелевской премии (в том

- числе – об истории присуждения премии по литературе Б.Л. Пастернаку. 1958 г. Публикуется впервые.
26. РГАЛИ. Ф. 631 (СП СССР), оп. 26, ед. хр. 1705. Письмо издательства Дж. Фельтринелли в Инкомиссию СП СССР о намерении опубликовать роман «Доктор Живаго» на итальянском языке. Март 1957 г. Публикуется впервые.
 27. РГАЛИ. Ф. 631 (СП СССР), оп. 26, ед. хр. 1730. Открытое письмо Пьетро Буттитты советским писателям в защиту Б.Л. Пастернака. 1958 г. Публикуется впервые.
 28. РГАЛИ. Ф. 631 (СП СССР), оп. 26, ед. хр. 1916. Аликата Марио. Статья из итальянской газеты «Unita» «О Пастернаке, о правде и свободе». 14 ноября 1958 г. Публикуется впервые.
 29. РГАЛИ. Ф. 631 (СП СССР), оп. 26, ед. хр. 2137. Телеграмма из Союза норвежских писателей Союзу советских писателей с протестом против исключения Пастернака из СП СССР. 1 ноября 1958 г. Публикуется впервые.
 30. Толстая А.Л. Дочь. М., 1993.
 31. Толстая А.Л. Обращение к русским людям : Передано по радио Р.Н.О. в Россию // Часовой : Информационный бюллетень Российского национального объединения. Брюссель, 1959. № 394 (1).
 32. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : В 90 т. М.-Л.-д., 1928–1958.
 33. Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания : В 3 т. М., 1990.

ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ РОМАНА Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Гордович К.Д.

*Доктор филологических наук, профессор
Высшая школа печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна*

Дискуссии о романе и его главном герое начались сразу после публикации в России в 1988 году и не утихают до сих пор. Причина этого и в многозначности образной системы произведения, и в разнообразии подходов к его анализу.

Задача данной работы – обобщить накопленный опыт изучения, выявить те особенности центрального персонажа, которые оказались в центре внимания; посмотреть насколько исследователи в своем анализе учитывают авторский замысел; попытаться объяснить причины резких расхождений в оценках.

Юрий Живаго оказался «трудным» для интерпретации в силу своей «независимости от всяких идеологий» [4, с.315]. Одни видели в этом его силу, другие слабость, но эта особенность накладывала отпечаток и на его мысли, и на душевное состояние. Она не противоречила его попыткам понять, оправдать и даже в чем-то принять революцию.

Одним из важных вопросов в интерпретации образа главного героя, естественно, стал вопрос об автобиографизме. Давно и хорошо известно, что автобиографизм не предполагает общности фактов биографии. Герою передается авторское отношение к жизни, взгляды, позиция. И все-таки иногда сами писатели отрешиваются от истолкования их книг как автобиографических. Как, например, было с И. Буниным и его «Жизнью Арсеньева». Причина тому – нежелание, чтобы вмешивались в личную жизнь.

О несовпадении фактов при очевидном рассказе Пастернака о себе в «Докторе Живаго» писал в своих «Размышлениях о романе» Д. Лихачев [6]. Эта мысль акцентирована и в книге В. Альфонсова «Поэзия Бориса Пастернака»: «Живаго - зеркальное отражение Пастернака. Их судьбы не совпадают, но главное направление их мыслей и чувств безусловно близкое, единое» [1, с.284].

Глубину связи автора со своим героем подчеркивала и Н. Иванова, приводя отрывки из писем Пастернака: «...это мое перевоплощение, в которое с почти физической определенностью переселились какие-то мои внутренности и частица нервов» [4, с.310]; «...о человеке, который составляет некоторую равнодействующую между Блоком и мной (и Маяковским и Есениным, может быть)» [4, с.311].

Исследователи отмечают, что Пастернак отдал своему герою самые сокровенные свои мысли о России, о христианстве, о жизни и смерти. Ни один из пишущих о романе не обошел вниманием евангельскую тематику, значимость для Пастернака данного мотива. При этом, как отмечает Д. Быков, звучали упреки в адрес автора за сближение Юрия Живаго с Христом. «Защищая» Пастернака, Быков ссылается на Достоевского, который «мечтал написать своего Христа - «положительно прекрасного человека»: именно так задуман «Идиот» [2, с.732]. Пастернак же, по Быкову, «всего лишь ставил себе задачу написать об очень хорошем человеке, как он его понимал и доказать, что очень хороший человек как раз и есть самый честный последователь Христа в мире» [2, с.732].

Градация между «положительно прекрасным» и «очень хорошим» кажется ненужным упрощением. Как размышляет вслед за В. Альфонсовым В. Мусатов «главная роль в человеческой истории, понимаемой как драма, уже сыграна героем Евангелия» [7, с.267]. Акцент переключается на другое – на значимость сохранения духовного начала в человеческом

мире, на важность присутствия человека с христианским мировоззрением и в жизни, и в литературном тексте;- и у Достоевского, и у Пастернака: «Юрий Живаго воплощает собою сюжет поведения христиански чувствующей личности в дехристианизированном мире» [7, с.267]. Для Пастернака Юрий Живаго – не просто христианин, но личность. А понятие личности наполнено глубоким смыслом.

Однако, так считали не все. Среди интерпретаторов были и те, кто не видел в Юрии Живаго ничего интересного и значительного. П. Горелов в статье о романе еще в 1988 году писал о герое как «заурядном среднем интеллигенте» [3, с.243]. Вслед за ним Б. Соколов уже в XXI веке повторял эту оценку Живаго как «среднего интеллигента без особых запросов» [8, с.207].

В то же время, в исследованиях В. Альфонсова, Н. Ивановой, В. Мусатова с пониманием жизненного кредо Пастернака говорится о его подходе к проблеме личности. Для Пастернака личность, - утверждает Альфонсов,- даже если это одинокая душа, соизмерима с Россией, через себя пропущенной, в себя вбирающей все ее беды и трагедии.

Иванова выделяет мысль о том, почему Живаго не может быть деятелем, какую функцию в романе он выполняет - «...как врач и как поэт становится диагностом своей эпохи» [4, с.315].

В романе выведен целый ряд людей разного уровня и по социальному положению, и по культуре, которые относятся к числу активных деятелей. Среди них и Комаровский, и Антипов-Стрельников, и Ливерий Микулицын. На совести каждого загубленные судьбы, кровь. Характеризуя Юрия Живаго, Д. Быков подчеркивает его отличие от активно действующих людей, определяя по принципу «от противного» кем он не является: «Он не сломавший себя интеллигент, не обыватель, исповедующий правила «среднего вкуса», не

революционер – фанатик, не борец с властью, не диссидент, не «умелец жизни» [2, с.731].

Однако в характеристике, данной Быковым, далеко не со всем можно согласиться. К примеру, с тем, что Живаго «ничем не выделяется из толпы» [2, с.731]. В анализе Быкова не раз встречается сочетание профессиональной тонкости и четкости в подходе, понимание замысла автора (о Живаго недеятели не по слабости характера, а по замыслу писателя) и бравоирования парадоксами: «Вся русская революция затеялась для того (или если угодно потому), что Юрия Живаго надо было свести с Ларой, чтобы осуществилось чудо их уединенной любви» [2, с.735].

Один из упреков в адрес Пастернака и его героя связан с якобы несоответствием Юрию Живаго тех стихов, которые ему «приписаны». Такой, каким он показан в романе, таких стихов сочинить не мог. Эту позицию высказал В. Ливанов и подробно цитирует в своей книге Быков: «невозможно поверить, чтобы это существо, начисто лишенное воли, рефлекслирующее, слабое, при всяком удобном случае плачущее, - сочинило что-то подобное «Лету в городе» или «На страстной».[2, с.730].

То, что Юрий Живаго поэт и завершение романа тетрадкой с его стихами, для Пастернака принципиально. Убедительны размышления В. Альфонсова о значении и органичности стихов в романе и отсутствии противоречия их глубины и образности с внутренним миром героя. Автор, – утверждал исследователь, – совсем не «механически» отдал ему не только свои стихи, но и свое понимание творчества, свой душевный мир и свою растворенность в мире окружающем: «Стихи не довесок к роману и не оправдание героя,- без них романа нет» [1, с.29в7]; в нем отражено «...чувство личности, соизмеримой с миром, а это, по Пастернаку дается творчеством» [1, с.299].

Один из главных мотивов в интерпретации образа Юрия Живого – его отношения с женщинами. Вся русская классика строилась на испытаниях, проверке героя в любви. Роман Пастернака и его герой воспринимаются в этом ряду.

К сожалению, приходится отметить, что порой встречаются слишком прямые параллели героя с автором, целые разделы, как, например, в книге Б. Соколова [8, с.158-214] посвящены разговору о женах и возлюбленных писателя. При этом крайне бестактно пишет Соколов и о самой Ольге Ивинской, и о том, что Пастернак «был не способен разобратся в ее характере» [8, с.183].

А.Д. Урнов сюжетную линию Живого и Лары, воспринял как абсолютно банальную: «Ничего в любовном романе Лары и Юры, кроме банальной связи, оформленной со всевозможным позерством и фразерством» [9, с.222].

Приходится говорить не только о недостаточной тактичности, но и об уходе от того смысла, который заложил автор в сюжетные линии, проводя через судьбу центрального героя таких разных женщин.

Привлекает подход к образной структуре романа и к особенностям изображения любви в работе Л. Колобаевой: «Изображение любви при всей своей поэтичности осуществляется писателем с антиромантических позиций: любовь явлена в своем повседневном, обыкновенном выражении. Это жизнь дома, семьи, брачного союза (и с Тоней, и с Ларой, не в юридическом смысле слова). В сценах любви светится нечто, о чем мечтал герой Достоевского: живая жизнь» [5, с.13].

Представляется правомерным провести связь между любовными мотивами в романе и философией Пастернака, ставшей важнейшей составляющей мировосприятия его героя Юрия Живого. Они оба воспринимают жизнь как величайший дар и, одновременно, как жертву [1, с.300].

Понимание жизни, чувство жизни, умение оставаться собой в любых обстоятельствах, - важная особенность в

характере героя. Почти все, писавшие о нем, акцентируют внимание на смысле выбранной для него фамилии. В книге Иваново подчеркнуто, что он не исчезает со страниц даже после физической смерти [4, с.315].

Однако, мотив жизни постоянно пересекается с мотивами смерти, который присутствует в повествовании, начиная с первых страниц романа, открывающихся похожими на матери героя.

Завершается жизненный путь главного героя романа в тридцать семь лет от сердечного приступа в душном сломанном трамвае. В исследованиях больше внимания уделено времени, когда это происходит – 1929 году, году «великого перелома». Но значим, прежде всего, сам факт смерти.

Если, как правило, смерть героя можно трактовать как его поражение, как «приговор», то в данном случае стоит увидеть и другое значение. Не столько несостоятельность героя, сколько судьбу интеллигенции в новой стране.

В чем видится смысл возвращения к противоречивым высказываниям, оценкам, интерпретациям образа Юрия Живаго? Понимание особенностей литературного героя связано с пониманием творчества Пастернака в целом, тем более, что этот роман им самим воспринимается как итог, завещание.

В образе Юрия Живаго так много личного, выстраданного. С другой стороны, этот образ дает основание говорить об отражении в литературе героя времени, вбирающего в себя болезни века и не предполагающего поисков «героического начала».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака – СПб.: Сага, 2001.
2. *Быков Д.* Борис Пастернак – М.: Молодая Гвардия, 2007.

3. *Горелов П.* Размышления над романом // «Доктор Живаго» Бориса Пастернака» - СПб.: Сов. писатель, 1990, с.241-248.
4. *Иванова Н.* Борис Пастернак. Времена жизни.-М.: Время, 2007
5. *Колобаева Л.* «Живая жизнь в образной структуре романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака //Русская словесность, 1999, № 3, с.9-15..
6. *Лихачев Д.* Размышления над романом Б.Л. Пастернака // Новый мир, 1988, №1, с.5-10.
7. *Мусатов В.* Борис Леонидович Пастернак// Мусатов В. История русской литературы в первой половине XX века, Уч. пособие-М.: Высшая школа, 2001.
8. *Соколов Б.* Кто вы, доктор Живаго? – М.: НЛЮ, 1996.
9. *Урнов Д.* «Безумное превышение своих сил» // «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, с.215-225.

«ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ»: МИКРОРОМАН Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Завьялова Е. Е.

*Доктор филологических наук, профессор
Астраханский государственный университет*

Д.Л. Быков назвал «Воздушные пути» самым странным сочинением Б.Л. Пастернака [1]. Думается, главная отличительная особенность повести – вынесение на передний план того, что обычно в литературе выполняет функцию фона, художественных деталей. В изобразительном искусстве есть понятие цельного видения объектов, при котором второстепенное подчиняется главному. Б.Л. Пастернак нарушает это правило, сосредотачивается на **раздельном смотре**нии, останавливает внимание на каждом объекте по очереди, в результате чего собственно герои этого произведения теряют яркость.

А.А. Пелихова указывает, что в начале «Воздушных путей» «действительность... описывается “кусками”, по мере их попадания в поле зрения воспринимающего сознания: сначала нянька, потом сразу туча, затем пастушка, снова туча, затем дерево – взгляд как бы выхватывает определённые фрагменты действительности» [5]. Н.П. Кушнирчук связывает этот приём с установкой на зрительное восприятие, на изображение динамической ситуации наблюдения [3: 47], отмечает частую смену точек зрения [3: 46] и варьирование планов [3: 50].

Р. Якобсон выявляет эстетическую сущность образности в наследии Б.Л. Пастернака: «Система метонимий, а не метафор – вот что придаёт его творчеству “лица необщее выражение”. Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности» [7: 329]. В рассматри–

ваемой повести «автор сосредоточен исключи-тельно на череде сильных переживаний, испытываемых персонажами, и на том, каким образом они отражаются вовне» [7: 335].

«Главным событиям отводится две-три строчки – тогда как описания тучи, ливня, шелковицы, часового на посту, неба занимают по странице, – пишет Д.Л. Быков. – Именно в “Воздушных путях” впервые были явлены основные особенности пастернаковской прозы: фабула тут имеет два уровня – внутренний и внешний. Внешним событиям внимание почти не уделяется. Всё главное происходит на втором, метафизическом уровне, на “воздушных путях”» [1]. «...Произведение строится на разворачивании метафоры “воздушных путей”, которая является стержневой в тексте», – подтверждает Е.Г. Иващенко [2: 94].

Подробнее остановимся на принципах изображения в повести. В центре внимания Б.Л. Пастернака объекты природы, они **движутся, преобразуются, трансформируются**. Почти все наделены признаками живых существ.

Ночь «меняется в лице своём» [4: 91]. У земли темнеет «в глазах» [4: 87]. Луна выходит из-за станционной рощи на дорогу [4: 89]. Туча «окидывает взглядом» [4: 87] жнивья, «легко вскидывается на дыбы» [4: 87], потом «опускается на передние ноги и, плавно перейдя через дорогу, бесшумно поползёт вдоль четвёртого рельса разъезда» [4: 87]. Кусты обнажают головы, кланяются туче и «текут» [87]. «О чём-то думают» [4: 87], а потом, «зачумев от жары» [4: 87], перес-тают соображать гусеницы и даже ягоды тутовника. (Иногда Б.Л. Пастернак намеренно рассчитывает на двоякость прочтения, не разделяя объекты: «С дерева падали ягоды и гусеницы. Они отваливались...» [4: 87].)

Луга оказываются способными мёрзнуть («зябкие» [4: 89]), они «неслышно пыхтят, перефыркиваются» [4: 89], как лошади в стойле «под насквозь потными попонами» [4: 89]). А море, классический поэтизируемый коррелят, у

Б.Л. Пастернака обретает вид «...огромного, на сотни верст загаженного хлева, где во всякую минуту могли взбеситься и подняться со всех концов волны» [4: 92]. Далее следует не менее оригинальное сравнение: «Теперь же они ползали на брюхе и чуть заметно терлись друг о дружку, словно несметное стадо чёрных и скользких свиней» [4: 92].

Эмоции в «Воздушных путях» способны испытывать обычные предметы: барабаны «вздыхают» [4: 87], рельсы «летят вдоль косых плетней, спасаясь от чёрной водяной ночи, спущенной на них» [4: 87], следы, оставленные на хряще (т.е. крупном песке и мелкой гальке), «продолжают жить и шевелиться» [4: 92], потревоженный камешек «ползёт, осыпается, вздыхает и переворачивается с боку на бок <...>, погрохатывая, укладывался поудобней, чтобы теперь уже выспаться на полном покое» [4: 93].

В единении-слиянии триумф мироздания: изображаются воздух «вместе с листьями, песком и росой» [4: 88], «светлый плеск небес, парусов и матросок» [4: 88]. Состояние инобытия, времени между ночью и рассветом, охватывает всё вокруг, «неясные нагромождения без имён» [4: 89–90] ошеломлены тишиной, их кружит в «полуобмороке» [4: 90].

Перед нами не просто примеры олицетворения – Б.Л. Пастернак драматизирует картины, превращает их в **интерлюдии**. Деревья «пошпалерно» [4: 91] шлёпают забор «своим потным серебром» [4: 91]. Кусты пытаются понравиться, туча не хочет замечать их маленького подхалимства. Ночь натравливают, как собаку, она кричит, «чтобы... её не боялись» [4: 87]. Горизонт желтеет «болезненно и злобно» [4: 92]. Поезд, «досыта... наплакавшись» [4: 88], веселеет, хлопочет и «бьёт в ладоши» [4: 88]. Рельсам приходится убегать. А маленькая птичка пугается «своего одиночества и стыдится ничтожества» [4: 91].

Случайно попавшая «в кадр» женщина, убогая пастушка, превращается в богиню (Менрву, Дянь-му,

Перуницу?): она является «в облаке» [4: 87], творит хворостиной молнию, затем «исчезает» [4: 87]. А главные герои повести, несмотря на трагические коллизии, вытеснены на дальний план; более того – ряд сравнений делает их «**менее одушевлёнными**». Мелькающие в полумраке фигуры дамы, её мужа и моряка сравниваются с бельём, сорванным с забора порывом ветра [4: 90]. Цвет лица убитой горем матери – с побелёнными стволами фруктовых деревьев: «каким-то купоросным, беловатым, как известь, составом» [4: 92]. Сама Леля, в финальном эпизоде, – с «громадною неразбившеюся куклой» [4: 98].

Третья часть повести построена на контрасте с предыдущими. Это проявляется:

- в образах пространства: темнота, замкнутость, теснота – в противовес прекрасной небесной «далёкости» [4: 94];
- портретных характеристиках, среди которых доминируют негативные: грязь, худоба, болезненность;
- описании психологического состояния: отчуждённость, неприязнь, недовольство;
- небольшом числе пейзажных элементов.

На смену смелым и эффектным картинам приходят диалоги – подчёркнуто непоэтические.

В двух первых главах **очень много звуков**. На это обращает внимание В.И. Хаменок: «все элементы встраиваются в единое целое» [6: 55]. Наряду с тактильными, температурными, обонятельными, вкусовыми ощущениями они создают панорамную картину времени. Природные (треск кузнечиков, шум ливня, «отгул далёкого моря» [4: 90]), бытовые (хруст веток, хлопанье калитки, крики пастушки) и «индустриальные» звуки («железный лязг гаванной сутолоки» [4: 88], гул паровоза). Особенно интересен в этом плане «трепет» [4: 87] барабанов, доносящийся до дач из детских летних лагерей: деталь, привносящая целый шлейф дополнительных смыслов.

Мастерски, с опорой на синэстетическое восприятие переживания, воссоздано пение птички; этот фрагмент можно назвать одним из самых эффектных в повести: «неизменным узором на неизменной высоте зажигался холодной звездой её крупный щебет, упругая дробь разлеталась иглистыми спицами, брызги звучали, зябли и изумлялись, будто расплескали блюдце с огромным удивляющимся глазом» [4: 91–92]. Р. Якобсон отметил, что в процитированном фрагменте «действие и его автор приобретают равную степень конкретного существования: “Два редких алмаза розно и самостоятельно играли в глубоких гнёздах этой полутёмной благодати: птичка и её чириканье” [4: 91]» [7: 336].

Голоса испуганных супругов описываются языком музыкальных терминов: «сиплый, как ослабнувшая струна, басок и сверкающее истерикой женское контральто» [4: 89]. Очень экспрессивно звучит метафора «зрелище пустой кровати спустило с их голосов кожу», по своей смелости она предвосхищает открытия сюрреалистов.

В последней части повести персонажи намного больше говорят, а собственно звуки упоминаются реже. Капание и «чиликание» [4: 93] оттепели, слышимое на помойке проходного двора, воспринимается как пародия на прежние тоны природы. Теперь круглые сутки раздаётся «гул ружейной и орудийной пальбы» [4: 93]. Шаги, шум и падение передвигаемых на столе предметов в тёмном кабинете члена президиума губисполкома, а также дребезжание телефона воплощают деловой официоз и бытовую неустроенность. Апофеоз немоты – финал повести: Леля теряет сознание и падает беззвучно.

Мир вещей в третьей главке произведения мрачен. И он состоит из **раздробленных, расщеплённых** частей и частичек: «груды кирпича под снегом» [4: 93] в проходном дворе, «сухарный и рафинадный лом, части разобранного

револьвера, шестигранные карандаши» [4: 95], рассыпавшиеся спички [4: 96] на столе Поливанова. Доминируют **пургаментарные образы**: «гора давно не свозившегося мусора» [4: 93], «скопище дохлых кошек и консервных жестянок» [4: 93], «жидкой грязи и... сухой пыли» [4: 94] (в метафоре). Д.Л. Быков подчёркивает многозначительность финальной фразы о «слое опилок и сора» [4: 94], который Леля в темноте приняла за ковёр: «в этой проговорке – вероятнее всего, намеренной, поскольку в прозе двадцатых Пастернак каждую деталь стремился насытить смыслом, – больше сказано о разочаровании в революции, чем во всей повести» [1].

В небольшом тексте на 0,6 учётно-издательских листа есть почти всё, что обычно содержится в объёмном произведении: мелодраматические сюжетные ходы (кража ребёнка, тайна отцовства, роковые совпадения), изысканные пейзажные зарисовки, психологизм, историческая конкретика, социально-политическая проблематика, философская подоплёка, даже традиционный для классической литературы разговор с проницательным читателем. «Воздушные пути» с полным основанием можно назвать микророманом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков Д.Л. Борис Пастернак. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 893 с. – (Жизнь Замечательных Людей.)
2. Иващенко Е.Г. Эволюция стихового начала в прозе Б. Пастернака 1910–1930-х годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2017. – № 4. – С. 91–97.
3. Кушнирчук Н.П. Визуализация как повествовательный принцип в прозе поэта Б. Пастернака («Воздушные пути», 1924) // Вестник Ленинградского государственного

- университета им. А.С. Пушкина. – 2015. – Т. 1. № 4. – С. 46–53.
4. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 4. Повести; Статьи; Очерки / редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачёв, Д. Мамлеев и др.; сост., подгот. текста и коммент. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1991. – 910 с.
 5. Пелихова А.А. Повесть «Воздушные пути Б. Пастернака как проза поэта // Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития: сб. научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. – Красноярск: НН «ИЦРОН», 2018. – URL: <http://izron.ru/articles/gumanitarnye-nauki-voprosy-i-tendentsii-razvitiya-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarodnoy-sektsiya-10-russkaya-literatura-spetsialnost-10-01-01/povest-vozdushnye-puti-b-pasternaka-kak-proza-poeta/> (дата обращения: 30.05.2020).
 6. Хаменок В.И. Монтаж, литературные и музыкальные приёмы в прозе Б.Л. Пастернака (на примере повести «Воздушные пути») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 11-3 (65). – С. 54–56.
 7. Якобсон Р. Работы по поэтике: переводы / сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

ПОЭЗИЯ И ВЛАСТЬ КАК ЖАНРОВЫЙ ИНВАРИАНТ: «СТАНСЫ» А. ПУШКИНА И Б. ПАСТЕРНАКА

Калашников С.Б.

*Кандидат филологических наук, доцент
МГПУ*

Проблема взаимоотношений властителя и поэта на протяжении более чем трех столетий в русской национальной картине мира воспринимается как парадигмальный сюжет. Соперничество этих инстанций в своих фундаментальных онтологических глубинах представляет спор о власти в качестве главного координатора всего сущего, поэтому взаимодействие рассматриваемых культурных величин может быть интерпретировано как паттерн встречи духовной и мирской власти, претендующих на абсолютную авторитетность высказывания и максимальную легитимацию собственного слова. Особенную актуальность для русской поэзии указанная парадигма приобретает в пушкинское время, хотя ее разрозненные рефлексy обнаруживают себя в литературе и предшествующего столетия. Но именно в творчестве А.С. Пушкина, усиленная художественными смыслами и подкреплённая сюжетами собственной биографии, она приобрела свойства инвариантной схемы, с определенной регулярностью и вариативностью воспроизводимой не только самим поэтом, но и теми русскими авторами, которые вольно или невольно интегрировали свое творчество и жизненные обстоятельства в сюжет отношений с государственной властью.

Одной из реализаций этого метасюжета в творчестве А.С. Пушкина становятся написанные в 1826 году «Стансы», которые «в любой исследовательской интерпретации сохраняют имманентно присущую им идейно-содержательную основу: декларацию отношения поэта к

существующей власти» [10, с. 153]. Особая значимость этого текста для русской поэтической традиции подтверждается тем, что он становится своеобразной смыслопорождающей моделью, по аналогии с которой выстраивают свое отношение к официальной власти крупнейшие авторы XX столетия – С. Есенин, Б. Пастернак, О. Мандельштам. Причем, его инвариантность осознается не только на уровне воспроизведения заглавия, определенных мотивных комплексов или метрико-ритмического рисунка, но также обязательной «парности» текстов, образующих единый жанрово-семантический ореол: пушкинская прецедентная схема включает в себя стихотворение «Друзьям» (1828), которое выступает в качестве своеобразного комментария к «Стансам» и образует с ними общий парадигмальный код отношения поэта к власти. По-своему вторят ей и авторы XX столетия: осенью 1924 г. Есенин пишет «Стансы» с посвящением *другу* Петру Чагину, а затем стихотворение «1 Мая» (1925), начало которого воспринимается как парафраз пушкинского послания; Пастернак сперва публикует в «Новом мире» стихотворение «*Другу*» (1931, № 4), а потом «Столетье с лишним – не вчера» (1932, № 5); Мандельштам создает в мае-июне 1935 г. воронежские «Стансы», а затем в начале июля 1937 г. савёловские, адресованные Е.Е. Поповой (своеобразный эквивалент *друга*).

Говоря о «Стансах» и стихотворении «Друзьям» как жанровом инварианте, важно понять, почему именно эти произведения Пушкина воспринимались лирической традицией как смыслопорождающая модель и исходная матрица для последующих семантических вариаций, ведь сами по себе они не являются вполне прецедентными и обнаруживают мощное разноуровневое интертекстуальное влияние Жуковского и Державина [8, с. 267–268]. Как представляется, уникальность этих текстов в творчестве А.С. Пушкина определяется тем, что в них оказались

реализованы *все возможные*, в отличие от предшественников, схемы взаимодействия поэта и властителя. К моменту написания «Стансов» и примыкающего к ним тематически стихотворения «Друзьям» пушкинский метасюжет «Поэт – Царь» включал в себя две активные инвариантные схемы, реализованные в целой группе текстов – начиная с инвектив в адрес Александра I и заканчивая «Борисом Годуновым»:

- **истинный поэт vs самозванный царь**: данная вариативная схема строится на сюжете распознавания поэтом ложного государя и предполагает обличение его несправедливой власти с целью дискредитации в глазах сообщества;

- **самозванный поэт + самозванный царь**: совмещение двух видов ложной власти приводит к самым катастрофическим последствиям в жизни сообщества – природным и социальным катаклизмам, иноземным вторжениям и потере национальной идентичности [2, с. 127–128].

К этим инвариантным моделям взаимодействий в «Стансах» и «Друзьях» добавляются еще две схемы, восполняя пушкинский метасюжет «Поэт – Царь» до предела возможных семантических модуляций:

- **истинный поэт + истинный царь**: единство этих двух властных инстанций, духовной и мирской, удваивало упорядоченность связей внутри сообщества, обеспечивало благоденствие и процветание, образовывало модель сакрального единства двух «ветвей» власти – духовной и светской;

- **истинный царь + самозванный поэт**: опасность такого взаимодействия предопределяет превращение истинного государя в узурпатора трона, лишённого главных качеств в пушкинской этической системе ценностей – нравственного достоинства и способности к милости, что

неминуемо ведет к разрушению всех видов упорядоченностей в сообществе и грозит ему гибелью.

На текстовом уровне лирический сюжет пушкинских «Стансов» выстраивается в соответствии с вариативной схемой **«истинный поэт + истинный царь»**, когда подлинный поэт призывает государя к необходимости проявления милости по отношению к «падшим» для легитимации своей власти в качестве санкционированной свыше [3, с. 15–16]. В то же время Пушкиным, за счет подтекстового противопоставления Петра Великого и Александра I, осуществляется актуализация еще одной схемы – **«истинный поэт vs самозванный царь»**. Вторично легитимность власти нового царя подтверждается в стихотворении «Друзьям», где начальные пять строф реализуют сюжетную схему взаимодействия истинного царя и истинного поэта, в которой модель сакрального единства поэзии и власти оказывается установлена, что сулит государству процветание и благополучие, а смысловой альтернативой этого сценария отношений поэзии и власти становится схема **«истинный царь vs самозванный поэт»**, описывающая механизм разрушения сакрального единства в связи с приближением к престолу поэта-льстеца, который собственный самозванный *indigenat* распространяет на имидж государя, дискредитирует его и низводит до статуса неистинного царя (актуализация схемы **«самозванный поэт + самозванный царь»** [1, с. 29–30]): «Нет, братья, льстец лукав: / Он горе на царя накличет, / Он из его державных прав / Одну лишь милость ограничит» [9, II, с. 196].

Таким образом, одна из причин, по которой «Стансы» и «Друзьям» Пушкина воспринимаются парным единством и жанровым инвариантом, заключается в том, что в обоих текстах оказывается достигнута предельная концентрация комбинаторных возможностей взаимодействия поэта с властью. Второй немаловажной причиной становится

стратегия публичного поведения автора, сопровождающая и многократно усиливающая семантику рассматриваемых текстов. Пушкинский парадигмальный код отношений с властью предполагает обязательное включение в него в качестве равноправно значимого компонента семиотику общественного самопозиционирования поэта, когда факты биографии или ситуативные поведенческие сценарии подвергаются переинтерпретации с точки зрения собственных творческих установок – и «авторская репрезентация художественного произведения в этих условиях как бы приравнивается к некоторому публичному поступку» [5, с. 5].

Чрезвычайно важным нам представляется то обстоятельство, что написанию обоих стихотворений предшествовал длительный период напряженных исканий Пушкиным новой поэтической идентичности. Решающими для ее обретения оказались годы Михайловской ссылки и написание ключевых для данного периода текстов – «Андрея Шенье» и «Бориса Годунова». Именно в 1825 году оказался запущен тот «сценарий судьбы», который окончательно переводит Пушкина из разряда «легких» поэтов «арзамасской школы» и «байронического направления» в образ профетически одаренного поэта-пророка. В предельно редуцированном виде регламент взаимодействия с властью, предшествовавший написанию «Стансов» и «Друзьям», может быть сведен к следующимотрефлексированнымсамим Пушкиным и подвергнутым поэтической автотомифологизации компонентам: 1) несправедливая ссылка в Михайловское; 2) написание пророческого текста «Андрея Шенье» о скором мятеже и смерти тирана (Александра I); 3) сам мятеж, «в кипятке» которого поэт едва не окупнулся, но не без чудесного вмешательства был спасен Провидением против своей воли; 4) казнь и ссылка участников беспорядков и подозрения правительства в соучастии в

заговоре; 5) личная встреча с новым государем 8 сентября 1826 года и получение прощения с обещанием не читать публично «предосудительных стихов», т.е. не пропущенных цензурой строф «Андрея Шенье», ходивших в обществе в виде отдельного списка, озаглавленного «На 14 декабря»; 6) написание стихотворения «Стансы» с признанием легитимности новой власти; 7) отведение упреков в сервелизме в стихотворении «Друзьям» и обозначение своего статуса в качестве «небом избранного певца», который «языком сердца говорит».

Однако пушкинские «Стансы» своей цели не достигли. Если лояльность Пушкина к новой власти сомнений не вызывала, то встречные действия со стороны ее структур и самого суверена оказались двусмысленными: поэт был заслушан, но «падших» миловать не стали, ссылка закончилась, но разбирательства по делу об «Андрее Шенье» продолжились и даже дружба, предложенная государем, превратилась в цензурную зависимость от решений гр. Бенкендорфа. Эта двусмысленность, порожденная ответными действиями властей, и вызвала необходимость объяснения с друзьями и сообществом, – и попытка эта тоже оказалась интерпретирована неверно. Словом, искренние надежды на понимание со стороны общества и власти в полной мере не оправдались: Пушкина заподозрили в двуличии даже всегдашние единомышленники (например, Вяземский, отношения с которым прервались на целых полтора года). Собственно, итоговое разочарование, сменившее первоначальное воодушевление и «исторический оптимизм», также становится неотъемлемым оценочно-смысловым компонентом жанрового инварианта «Стансов». Более того, именно оно вынесено в его конечную, т.е. обладающую повышенной степенью значимости, позицию.

Существенным является и то, что критический момент в жизни Пушкина совпадает с эпохально напряженным

моментом в жизни страны, а преодоление личного и исторического «смутного времени» оказывается связано с глубоким переосмыслением положения поэта по отношению к обществу и власти, окончательно закрепленным в стихотворении «Пророк». Именно поэтому «все три стихотворения, предназначавшиеся для публикации в «Московском вестнике» («Стансы», «Друзьям» и «Пророк» – С.К.), образовали некий цельный сюжет о взаимоотношениях Поэта с обществом, властью и Всевышним» [5, с. 257] и утверждали Пушкина в статусе «небом избранного певца», т.е. главного и единственного Поэта современности.

И здесь получает особую актуализацию еще один важный и едва ли не «провиденциальный» параметр пушкинского жанрового инварианта – его семантические модуляции связаны с образом Москвы как эпицентра абсолютной власти: в Успенском соборе московского Кремля с 1584 года осуществлялся обряд венчания на царство всех русских самодержцев. Именно в древнюю столицу будет вызван Пушкин из Михайловской ссылки для аудиенции с государем Николаем Павловичем, которая состоится через 5 дней после коронационных мероприятий 3 сентября 1826 года. Именно в Москву 12 марта 1918 года будет окончательно перенесена из Петрограда столица большевистского государства, что придаст парадигме отношений русских поэтов XX века с властью дополнительное – по-пушкински пророческое! – смысловое измерение: сакральный центр новой советской власти топографически совпал с исконным центром русской державности – и его сердцевиной, как и в предшествующие столетия, стал именно Кремль. Вот почему московский контекст «пушкинских» стихотворений Пастернака и того же Мандельштама воспринимается как общегосударственный, а самоопределение в оценке официальной власти приобретает исключительную социально-политическую значимость. В

этом смысле есенинские «Стансы», созданные и впервые опубликованные на дальней периферии государственного пространства¹⁹, где тяготение сакрально центра менее ощутимо, не произвели на современников такого ошеломительного эффекта, как «Стансы» Б. Пастернака, опубликованные в майском номере «Нового мира» за 1931 год.

Таким образом, «Стансы» как жанровый инвариант предполагают не только реализацию определенной группы художественных смыслов, через которые выражается отношение поэта к своему времени и власти, но и включают в себя *обязательную* модель соответствующего публичного поведения, во-первых, именно в пространстве Москвы как центра средоточия власти и, во-вторых, непременно в качестве главного поэта эпохи – богоизбранного певца-пророка, обладающего исключительным правом осуществлять легитимацию или дискредитацию образа властителя и существующего государственного порядка. Кроме того, в биографическом подтексте инварианта изначально заложен мотив неоправдавшихся надежд и разочарования в «новой действительности». Сужение этой инвариантной схемы до параметров только гражданской лирики и мотивов примирения с «государственным порядком вещей» значительно упрощает и обедняет интерпретационный диапазон как самих пушкинских текстов, так и созданных впоследствии на основании данной жанровой конфигурации

¹⁹ Написаны С. Есениным не позднее 2 октября 1924 года в Баку, впервые были прочитаны 3 октября там же, а опубликованы в Тифлисе в газете «Заря Востока» за 26 октября того же года. Первая публикация в столичном журнале «Красная нива» состоялась только в № 5 за февраль 1925 года. В ситуации Мандельштама предыстория написания сначала воронежских, а потом и савёловских «Стансов» напрямую связана с его пребыванием в Москве в ноябре 1933 года.

произведений русских поэтов XX века, в частности Б. Пастернака.

Свои отношения с современностью и Сталиным Пастернак вписывает в парадигму отношений «поэт и властитель», где распределение ключевых смыслов и оценок осуществляется в рамках исходной пушкинской парадигмы. Группу стихотворений, где осмысливается роль поэта и декларируется его отношение к власти, при разговоре о «Стансах» («Столетье с лишним – не вчера...») приходится расширить, включив в его «семантический ореол» тексты как предшествующие его созданию («Рослый стрелок, осторожный охотник...» – 1929), так и написанные непосредственно после и объединенные общим сюжетом отношений поэта и власти: «О, знал бы я, что так бывает...» (1932) и «Мне по душе строптивый норов...» (декабрь 1935). Уже в стихотворении конца 1929 года «Рослый стрелок, осторожный охотник...» у Пастернака «появляется образ незаметно подкрадывающейся насильственной смерти» [7] и – шире – ставится вопрос о собственной поэтической идентичности и неминуемо трагической участи поэта вообще. После возвращения Бориса Пильняка из Америки в апрельском номере «Нового мира» за 1931 год появится стихотворение поэта «Другу» (по настоянию редакции первоначальное название «Борису Пильняку» было заменено обезличенным обращением²⁰), в котором речь заходит об эпицентральной теме всей русской поэзии – «вакансии поэта», т.е. его предназначении. Правда, заканчивается стихотворение

²⁰ Вероятнее всего, это связано с тем, что с конца апреля 1929 года «Литературная газета» воодушевленно включилась в кампанию разоблачения «скрытых врагов» и «попутчиков» советской власти в лице Бориса Пильняка, Евгения Замятина, Осипа Мандельштама и целого ряда других писателей, по сути, маркируя потенциальных «изменников» и привлекая к ним внимание «общественности» и власти.

семантической двусмысленностью, вынудившей Пастернака как бы оправдываться перед адресатом и дополнительно прояснять значение сказанного: «Смысл строчки: «она опасна, если не пуста» – она опасна, когда не пустует (когда занята)» [7]. При таком прочтении угадывается мысль о «трагической участи» первого и главного поэта своего времени – точнее того, кто занимает эту «вакансию». После смерти Маяковского, так сильно потрясшей Пастернака, перед ним с особой остротой встает вопрос о способности взять на себя эту функцию, о соответствии масштаба своего дарования тем социальным ожиданиям, которые возлагаются на «художника» в пушкинской инвариантной модели²¹. Озадачивается этим выбором и официальная власть.

²¹ Примечательно, что гибель Маяковского озадачивает поиском подходящей кандидатуры на открывшуюся «вакансию» главного поэта современности не только «литературную общественность» внутри страны, но и за ее пределами – в русской эмиграции. Чрезвычайно показательной на этом фоне оказывается поэтическая рефлексия Цветаевой из цикла стихотворений «Маяковскому»: «Да не обойдешься / С одним Пастернаком». Произносится эта фраза в шестом стихотворении от лица Маяковского, только что прибывшего на тот свет, в ответ на расспросы Есенина о состоянии дел в стране и поэзии после собственной смерти. Разумеется, перед нами разворачиваются размышления самой Цветаевой, озвученные от лица «лирического персонажа» и, что особенно важно, исключаящие прижизненную тактику умалчиваний или намеков в оценках собратьев по перу. Думается, Цветаева осуществляет здесь апелляцию к другому инвариантному сюжету русской поэтической традиции, «запущенному» стихотворением К. Батюшкова «Видение на берегах Леты», – сюжету о беспристрастном «парнасском суде» в загробном мире. И вырисовывающаяся картина литературного инферно с эсхатологической образной символикой позволяет сказать, что Цветаева рассматривает сложившуюся в русской поэзии начала

Идентичность «первого поэта» и его право на «священное слово» в русской традиции поверяются отношением к власти, а легитимация собственного дара осуществляется в том числе за счет соперничества с высшей «мирской» инстанцией за право «обладания истиной». Подобная «конкуренция», в итоге, требует окончательного прояснения ответа на вопрос о том, что является онтологическим абсолютом – Поэзия или Власть. Возможен и третий, встречающийся гораздо реже, вариант, когда поэзия и власть осознают собственную единоприродность и суверенность, образуя, как и предполагает архетипическая схема, модель сакрального единства (явленную, кстати, в «Стансах» пушкинских). Поэтому вполне закономерным и последовательным выглядит переход Пастернака от разговора о поэтической идентичности в стихотворении «Другу» к

1930-х годов ситуацию как апокалиптическую: Маяковский с Есениным в посмертном единодушии собираются подложить под «это царство» гранату. Иначе говоря, после смерти Блока, Гумилева, Есенина, Сологуба и, наконец, Маяковского, Цветаева не видит в отечественной лирической традиции ни одной сколько-нибудь значительной фигуры, кроме Пастернака. Да и та оказывается более или менее подходящей лишь на фоне лирического «безводья» («Хошь, руку приложим / На ихнем безводье?»). И здесь актуализируется, как нам представляется, еще одна принципиально важная для Цветаевой оценка текущего положения дел в русской лирике: лексема «безводье» отсылает нас к известной поговорке «На безводье и рак рыба», где слово «рак» образует в подтексте рифменное созвучие с фамилией автора «Высокой болезни» и «Девятьсот пятого года». Это может означать, что Пастернак в этой поэтической рефлексии Цветаевой не вполне соответствует тем ожиданиям, которые были инициированы упомянутыми в стихотворении предшественниками.

выработке собственного отношения к времени и советской власти в «Стансах».

История публикации данного текста не столь однозначна, как может показаться на первый взгляд. Рукопись стихотворения была послана Полонскому в «Новый мир» в августе 1931 года. В майском номере 1932 года с еще одним стихотворением из «гражданской триады» («Весенним днем тридцатого апреля...») его текст был опубликован, но без четвертой, ключевой, без преувеличения, строфы, которая предельно четко артикулировала связь с пушкинскими «Стансами» точным воспроизведением цитаты из precedentного текста:

Но лишь сейчас сказать пора,
Величьем дня сравненье розня:

Начало славных дней Петра

Мрачили мятежи и казни (выделено нами – С.К.)
[6, с. 86].

Поэт, по мнению биографа, сам снял эту строфу в публикации: «Трудно усматривать здесь цензурное вмешательство, – весна 1932 года, сразу после запрещения РАППа, было самое свободное время в литературе» [7].

В августе 1932 года в издательстве «Федерация» выходит первое издание книги «Второе рождение», где стихотворение «Столетье с лишним – не вчера...» опубликовано в полном виде. Е.Б. Пастернак однозначно утверждает, что стихотворение обращено к Сталину. Во всяком случае, даже несмотря на то, что адресат напрямую не указан, опознается он достаточно легко благодаря пушкинскому первоисточнику: Пушкин напрямую обращается к только что взошедшему после декабристского мятежа на престол Николаю Павловичу. Очевидно, что внутри этого precedentного сюжета Пастернак отождествляет себя с Пушкиным (т.е. поэтом как таковым), а Сталин на уровне текстовых аналогий уподобляется Петру Великому, т.е.

властителю *par excellence*. Эта аналогия между началом петровского правления, совпавшего с жестоким подавлением стрелецкого бунта, и своим временем – эпохой начала 1930-х годов, ознаменованной приходом к власти Сталина (1928) и началом крупных партийных чисток и репрессий, угадывается вполне отчетливо²². Таким образом, центральная тема стихотворения актуализирует не столько исторические параллели, сколько сюжет отношения поэта к власти, основанный если не на ее оправдании, то, по крайней мере, на примирении с ней и действии «заодно с правопорядком». Еще одним важным, на наш взгляд, обстоятельством, сопровождающим журнальную, а затем и книжную публикацию, является то, что Пастернак первым делает шаг в сторону диалога с властью и отнюдь не оправдывается перед

²² Угадывается она и в ахматовском «Реквиеме»: «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть». Иначе говоря, аналогия между этими двумя историческими периодами благодаря текстам Пастернака и Ахматовой уже не выглядит произвольной, а становится намеренной и концептуальной, еще больше упрочивающей связь с пушкинскими «Стансами», особенно если учесть не очень существенную разницу в хронологии возникновения этих уподоблений: у Пастернака – в 1931-м году, у Ахматовой – осенью 1935-го. Любопытно еще одно событие, включающее образ Петра I в систему смысловых соответствий с 30-ми годами XX столетия: знаменитый разговор между Ахматовой и Мандельштамом о власти поэзии, за которую «убивают», происходит в феврале 1936 г в Петровском сквере Воронежа в виду памятника именно Петру I. В начале июля 1937 г. после возвращения из ссылки в Москву Мандельштам напишет свои «Стансы» («Необходимо сердцу биться...»), которые сомкнут круг этих исторических ассоциаций с образом Сталина, имя которого, в отличие от текстов Пастернака и Ахматовой, будет уже не подразумеваться, а отчетливо артикулироваться: «Дорога к Сталину – не сказка, / Но только жизнь без укоризн».

ней, а скорее инициирует, благодаря установленной поэтической аналогии с Пушкиным, направленные в свою сторону социальные ожидания как к первому поэту эпохи. В сознании многих современников он начинает восприниматься не столько как преемник Маяковского, сколько как Пушкин своего времени. Так, Лидия Гинзбург в дневнике 1932 года по поводу этих стихов поэта отмечает: «Стихи страшные своей смелостью, с которой он берет на себя ответственность за пушкинские «Стансы». «Стансы», опозоренные замалчиванием, оправдыванием, всеми подозрениями, он поднимает на высоту новой политической мысли. Первое отпущение греха, возникшее из глубины нашего опыта. Впервые сострадательная и товарищеская рука коснулась того страстного, остросоциального желания жить, а тем самым оправдывать жизнь, которым так трагичен Пушкин конца 20-х годов» [4]. Тот же смысл вкладывает в стихотворение и Е. Пастернак: «Стихотворение «Столетье с лишним не вчера...» открыто ориентировалось на «вековой прототип» преобразования России сильной правящей волей, которому были посвящены «Стансы» Пушкина 1826 года <...> Пастернак в опоре на «параллели» видел основание надежд на «живой рост общих нравственных сил» и восстановление «взорванной однородности жизни», как он писал в 1929 году Павлу Медведеву. Стихотворение, обращенное к Сталину, звучит призывом к бесстрашию и миролюбию» [7]. Иными словами, крайне осмотрительно, но Пастернак все же пытается занять им же упомянутую годом ранее пустующую «вакансию поэта».

Однако во втором издании «Второго рождения», осуществленном осенью 1934 года «Советским писателем», «Стансы» вовсе отсутствуют. Не очень убедительным выглядит объяснение такого поведения отца, оставленное Е.Б. Пастернаком: «...именно избыток общественного оптимизма, сказавшийся в стихотворении, то самое «величье

дня», «труд со всеми сообща и заодно с правопорядком», так же, как параллели Сталина с Петром, быстро ставшие общим местом, заставили автора в 1934 году исключить это стихотворение из переиздания «Второго рождения» и вместе с другими «гражданскими» стихами, – «Весенний день тридцатого апреля...» и «Когда я устаю от пустозвонства» – не печатать в однотомнике 1933 года» [7]. Думается, дело здесь не в избытке общественного оптимизма: переизданию «Второго рождения» предшествует ряд личных и общественных событий в жизни Б. Пастернака, который мог существенно повлиять на стратегию его авторского поведения.

10 ноября 1932 года в газете «Правда», помимо официального некролога на смерть второй супруги И.В. Сталина Надежды Аллилуевой, было опубликовано особое письмо-соболезнование Б. Пастернака, присланное Генеральному секретарю ЦК ВКП(б) личной запиской отдельно от других писателей. Безусловно, оно расценивалось как знак особой близости к вождю, особенно в момент тяжелейшего потрясения.

В ноябре следующего, 1933-го, года, Пастернак, у которого уже начали складываться вполне доверительные и «тайнственные», по его же выражению из письма к Сталину, отношения с властью, становится невольным свидетелем ужаснувшего и смертельно напугавшего его мандельштамовского «самоубийственного акта»: он слышит в авторском исполнении стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...». Ответная реакция категорического неприятия самого поступка Мандельштама хорошо известна: «То, что вы мне прочли, не имеет никакого отношения к литературе, поэзии. Это не литературный факт, но акт самоубийства, которого я не одобряю и в котором не хочу принимать участия. Вы мне ничего не читали, я ничего не слышал, и прошу вас не читать их никому другому» [4]. Мандельштам

просьбу выполнил, но это не избавило Пастернака от необходимости «отдаться», как пишет А.С. Кушнер, за мандельштамовские стихи в телефонном разговоре со Сталиным» [4]: 14 мая 1934 года случился арест автора «Эпиграммы», а между 7 и 9 июня того же года состоялся этот знаменитый разговор, поведением Пастернака в котором вождь остался крайне недоволен. Звонок вождя поэту, судя по изысканиям Б. Сарнова [11], не был уж столь неожиданным: накануне Пастернак обращался к Бухарину с личной просьбой похлопотать за Мандельштама, и в приписке к письму Сталину главный редактор «Известий» указал: «О Мандельштаме пишу еще и потому, что Борис Пастернак в полном умопомрачении от ареста Мандельштама – и никто ничего не знает» [4]. Вряд ли Пастернак стал бы просить Бухарина о заступничестве по делу Мандельштама, если бы не рассчитывал наверняка, что слова его будут переданы в высшую инстанцию.

Подобно тому, как все известные нам версии разговора Пушкина с государем Николаем Павловичем существуют в его передаче, источником сведений о телефонном разговоре со Сталиным тоже является только сам поэт. И в том, и в другом случае мы сталкиваемся со вторичной рефлексией, с интерпретацией, которая подвергает фактическое событие определенной степени мифологизации, причем не невольной, а сознательной – и осуществляется она по определенным схемам. Для Пушкина важно представить такую версию событий, которая бы подчеркивала его пророческую одаренность и актуализировала бы мотив «чудесного» спасения. Для Пастернака, напротив, существенным становится уход от подобного амплуа и выдвижение на первый план в отношениях с властителем их глубинной связи совершенно в духе «тайного дружеского сообщества» В.А. Жуковского. Отсюда, думается, и возникает переключение регистра разговора с судьбы Мандельштама (в

подтексте, безусловно, подразумевающего подтверждение или опровержение его «мастерства» как харизматического права на владение словом) на «более серьезные вещи» – о «жизни и смерти» – при личной встрече, актуализирующее совместное проникновение поэта и властителя в «сердцевину бытия», исключаящее любое, даже гипотетическое присутствие третьих лиц в сценарии этого глубоко доверительного, почти интимного акта. Примечательна в этом смысле произнесенная Пастернаком в телефонном разговоре фраза, зафиксированная в воспоминаниях А.А. Ахматовой: «...Почему мы всё говорим о Мандельштаме и Мандельштаме» [11, с. 123], которая, вероятно, подразумевается и в мемуарах Н.Я. Мандельштам: «Я не привожу единственной реплики Пастернака, которая, если его не знать, могла бы быть обращена против него. Между тем реплика эта вполне невинна, но в ней проскальзывает некоторая самопоглощенность и эгоцентризм Пастернака. Для нас, хорошо его знавших, эта реплика кажется просто смешноватой» [11, с. 124]. Однако то, что кажется простодушным и «смешноватым» в одном дружеском кругу, в контексте другого «дружеского» общения, происходящего еще и под знаком «таинственности», приобретает несколько иные смысловые модуляции: сознательно или, что весьма вероятно, бессознательно со стороны Пастернака эта реплика свидетельствует о некоей поэтической «соревновательности» с Мандельштамом за право на эксклюзивное внимание со стороны властителя – право, которое отчасти сродни ревности Сталина к Бухарину²³.

²³ Е.Б. Пастернак ссылается по этому поводу на воспоминания А.М. Лариной: «Вдова Бухарина рассказывала нам в 1982 году, что Бухарин боялся ревности Сталина, и всякий раз, слыша себе похвалы, - будь то немецкая газета, назвавшая его образованнейшим человеком, или аплодисменты на Съезде писателей, - он говорил: "Этого он мне не простит". Именно поэтому, после посвящения ему поэмы

Наконец, на писательском съезде 17 – 31 августа того же 1934 года Пастернак будет сидеть в президиуме рядом с Горьким, за два дня до его закрытия произнесет речь, вызвавшую всеобщую восторженную реакцию присутствующих, станет членом правления Союза писателей и фактически получит легальный статус «первого поэта» своего времени. Во многом этому будет способствовать резонансный доклад уже отчасти опального Н. Бухарина, который называл Пастернака «талантливейшим» советским поэтом и критиковал Маяковского, которого прочил в «лучшие» Сталин.

Было ли это искренней благодарностью, формой завуалированного заискивания или элементарной предосторожностью, но только открывающий сборник «Второе рождение» цикл «Волны» оказался посвящен именно Н. Бухарину, а «Стансы», фактически адресованные Сталину, были из него исключены. Это могло означать, что Пастернак пытается прервать начатый им же диалог с властью и снимает с себя «полномочия» пушкинского преемника, освобождает, выражаясь его же словами, «вакансию» первого поэта. Такое предположение выглядит вполне оправданным, если учесть, что в конце декабря 1935 года Пастернак в личном письме напрямую благодарит Сталина за предоставление ему роли «частного человека»: «Последнее время меня, под влиянием Запада, страшно раздували, придавали преувеличенное значение (я даже от этого заболел); во мне стали подозревать серьезную художественную силу. Теперь, после того, как Вы поставили Маяковского на первое место, с меня это подозрение снято, и я с легким сердцем могу жить и работать по-прежнему, в скромной тишине, с неожиданностями и таинственностями, без которых я бы не любил жизни» [11,

"Волны", он спросил Пастернака, не может ли тот что-нибудь написать о Сталине, ему это будет приятно и спасет от ревности» [7].

с. 242]. Однако запущенный им самим «догматический ход вещей», основанный на слишком серьезной в глазах официальной власти аналогии с Пушкиным, уже помимо желания поэта прочерчивает неминуемую провинциальную траекторию – активирует архетипический сценарий отношений поэта с властью, добровольный выход из которых одной из сторон отнюдь не предполагает симметричных ответных действий другой.

Чрезвычайно пронизательным и весьма убедительным в связи с этим является предположение А.С. Кушнера о том, что фактически официальное назначение Пастернака первым поэтом своего времени побудило Мандельштама к совершению «самоубийственного акта» – написанию и публичному чтению стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...»: «Нужен был неслыханный поступок, способный вернуть ему самоуважение и привлечь всеобщее внимание, из «обоза», из «архива», из акмеистической лавки древностей вырваться «на передовую линию огня» – произнести *самое актуальное слово* (выделено нами – С.К.), сказать в стихах то, о чем все думают, но не смеют заявить вслух, – и сгореть в этом огне» [4]. Это своеобразное «соревнование» за право быть «главным поэтом» следует рассматривать, в соответствии с архетипической схемой, как соперничество за право произнесения «царственного слова» (Ахматова), которое может быть санкционировано только извне и зачастую сопряжено с противостоянием несправедливой власти и дискредитацией ее носителя.

Все эти обстоятельства позволяют глубже понять мотивы исключения «Стансов» из второго издания: арест Мандельштама, телефонный разговор со Сталиным (который в предложенной нами парадигме можно рассматривать как заочную встречу с властителем и аналогию к сентябрьскому разговору 1826 года между государем Николаем Павловичем и Пушкиным), явное раздражение Сталина поведением

Пастернака в этом разговоре, затем речь поэта на первом съезде Союза писателей СССР, вызвавшая восторженную реакцию присутствующих, заседание в президиуме съезда – делали положение Пастернака на «вакансии поэта» двусмысленным и не вполне понятным ему самому. Власть продемонстрировала к нему лояльность и легализовала в качестве первого поэта, но сам он оказался не вполне готов к подобной роли.

Однако при некоем, на первый взгляд, типологическом сходстве сценариев взаимодействия с властью у Пушкина и у Пастернака при более пристальном взглядывании обнаруживается их семантическая инверсия: очередность компонентов этого сценария у обоих поэтов оказывается различной. В случае Пушкина написанию «Стансов» предшествует «мятеж», провидчески описанный в «Андрее Шенье», потом жестокая казнь его участников с повторным повешением троих из числа заговорщиков, затем сопровождение Пушкина фельдгегерем на очную ставку с властителем, вероятная подготовка в пути обличающего несправедную власть цикла стихотворений под общим названием «Пророк», личная беседа с государем, получение помилования, уверения в дружбе со стороны молодого императора и, наконец, написание стихотворений «Стансы» и «Друзьям», где осуществляется легитимация действующей власти у утверждение себя в качестве «избранного небом певца».

В случае Пастернака последовательность художественных деклараций и поведенческих сценариев жанрового инварианта «Стансов» оказывается обратной, генерируя прямо противоположные исходной пушкинской схеме смыслы: сначала пишется стихотворение «Стансы», где продемонстрирована готовность поэта трудиться «со всеми сообща / И заодно с правопорядком», после осуществляется публикация этого стихотворения в «Новом мире» и первом издании «Второго рождения», т.е. намерение выступить в

качестве преемника Пушкина выносятся в публичное пространство. Однако вскоре происходит арест Мандельштама и телефонный разговор со Сталиным, после которого Пастернак оказывается в эпицентре всеобщего внимания²⁴. Разумеется, этот звонок, несмотря на резкость тона, упреки в трусости и явное нежелание вождя беседовать с поэтом на посторонние темы, в Союзе писателей был воспринят как знак высочайшего благоволения.

Сам того не предполагая заранее, Пастернак оказался в ситуации, соответствующей в пушкинской парадигме отношений поэта и властителя образу поэта-льстеца, а не пророчески одаренного поэта-пророка, открыто обличающего несправедливую власть. Думается, исключение «Стансов» и других «гражданских» стихов из издания «Второго рождения» 1934 года и следует объяснять этим своеобразным внутренним разрывом между, с одной стороны, взятой на себя, в определенном смысле, пушкинской мессианской функцией (к чему обязывало обращение к жанровому инварианту «Стансов» при некоторой схожести биографических обстоятельств) и, с другой, желанием при этом остаться «в тени», сохранив с властителем интимно-доверительные отношения и возможность частной переписки.

²⁴ По воспоминаниям второй супруги Пастернака, Зинаиды Николаевны, «через несколько часов вся Москва знала о разговоре Пастернака со Сталиным. В Союзе писателей все перевернулось. До этого, когда мы приходили в ресторан обедать, перед нами никто не раскрывал дверей, никто не подавал пальто – одевались сами. Когда же мы появились там после этого разговора, швейцар распахнул перед нами двери и побежал нас раздевать. В ресторане стали нас особенно внимательно обслуживать, рассыпались в любезностях, вплоть до того, что когда Боря приглашал к столу нуждавшихся писателей, то за их обед расплачивался Союз. Эта перемена по отношению к нам в Союзе после звонка Сталина нас поразила» [11, с. 258].

Если Пушкин в «Стансах» и предшествовавшем их написанию личном разговоре с Николаем I большое значение придавал своему пророческому дару и в качестве его демонстрации читал на публике не пропущенные цензурой строфы «Шенье», где предсказал смерть своего гонителя – императора Александра, то Пастернак, в 1931-ом году заявивший претензию на подобную роль, к 1934 – 1935 гг. всеми силами пытается от нее отказаться, выбрав путь своеобразной десакрализации образа поэта и его предназначения в исходном пушкинском понимании – «глаголом жечь сердца людей».

Несколько месяцев спустя, 1 января 1936 года, в «Известиях» появляется стихотворение Пастернака «Мне по душе строптивый норв...», где развивается мысль о некоем сродстве поэта и властителя, возникает их уподобление «двухголосой фуге» и утверждается вера «в знание друг о друге предельно крайних двух начал». Пастернак вновь возвращается к теме таинственной связи, существующей между двумя «полюсами мироздания» в образе поэта и «гения поступка», т.е. властителя, однако эта тема заслуживает отдельного разговора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калашников С.Б. «Воображаемый разговор с Александром I» и формирование метасюжета «поэт vs царь» в творчестве А.С. Пушкина 1824–1826 гг. // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2019. № 3 (35). С. 24–32.
2. Калашников С.Б. Метасюжет «поэт vs государь» в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер.: Филологические науки. 2012. № 2. С. 126–129.
3. Калашников С.Б. Сюжеты распознавания истинного и ложного царя в творчестве А. С. Пушкина 1824–1826 годов

- // Пушкинские чтения–2018. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXIII Междунар. науч. конф. СПб.: ЛГУ, 2018. С. 9–19.
4. Кушнер А.С. «Это не литературный факт, а самоубийство» // URL: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/bio/kushner-literaturnyj-fakt.htm> (дата обращения: 30.03.2020)
 5. Немировский И.В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб.: Гиперион, 2003. 352 с.
 6. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11 томах. Том 2. Спекторский. Стихотворения 1930-1959. М.: Слово/Slovo, 2004. 528 с.
 7. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. URL: http://russofile.ru/articles/article_77.php (дата обращения: 30.03.2020)
 8. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.
 9. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1959–1962.
 10. Пяткин С.Н. Стансы как диалог с властью: Пушкин, Есенин, Мандельштам // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38): в 2-х ч. Ч. I. С. 152-156.
 11. Сарнов Б.М. «Сталин и писатели. Книга первая. Москва: Эксмо, 2009. 832 с.

М.А. БУЛГАКОВ И Б.Л. ПАСТЕРНАК: ДИАЛОГ ХУДОЖНИКОВ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Колышева Е.Ю.

*Кандидат филологических наук, доцент
МГПУ*

Впервые «биографические соотнесения» в диалоге *Булгаков – Пастернак* были обозначены М.О. Чудаковой [35: с. 14]: «Трудно предположить, чтобы они не встретились в 1921–23 годах (за вычетом месяцев с августа 1922-го до марта 1923-го, которые Пастернак провел в Германии) на каких-либо литературных чтениях (которые Булгаков в эти годы усердно посещал) или в одной из московских книжных лавок» [35: с. 11].

Как «первое свидетельство об отношении Пастернака к Булгакову» [35: с. 13] М.О. Чудакова рассматривает запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 8 апреля 1935 г. [19: с. 91]. 30 июня 1968 г. Е.С. Булгакова делает «записи мемуарного характера о встречах М.А. Булгакова с Б.Л. Пастернаком и К.А. Фединым», в которых возвращается к обозначенной дневниковой записи, но как о предмете внимания хозяйки дома пишет не о В.В. Вересаеве, а о Н.Н. Бурденко (запись датирована Е.С. Булгаковой «30.6.», год можно установить на основании того, что запись выполнена на листе из тетради, в которой Е.С. Булгакова вела дневниковые записи в период 28 октября – 17 декабря 1968 г.; текст приводится по архивным материалам в связи с разночтениями в его публикации [19: с. 312], сохраняется авторская пунктуация):

«К нам как-то зашел вечером Вересаев. Посидев немного, сказал, что должен идти к Треневу (над нами), там какое-то празднество. Через 5 минут Тренев позвонил и несколько сконфуженно пригласил к себе. Мы пошли. В маленькой треневской квартирке (каких-то конурок вместо

комнат) толкалось много народу, всякого, меж собой даже почти незнакомого, вплоть до цыганок. Наконец, хозяйка стала приглашать к столу, составленному из нескольких столов и столиков; она юлила больше всего вокруг Бурденко; усадила его на генеральское место, а сама стала за его спиной, положив руки ему на плечи и сияя от счастья.

Пастернак поднялся и сказал, что хочет произнести первый тост. – Да, да!! – в восторге кричала хозяйка, Лариса Ивановна. Пастернак начал говорить на большой высоте – что человек этот, за кого он хочет выпить, такой необычайный (да, да!!), такой талантливый, гениальный (да, да!!!), что большое счастье знать, что он живет рядом с нами, в наше время (да, да!!!) и т. д. и т. д. все время речь его прерывается восклицаниями Ларисы Ив. с каким-то уже придыханием от волнения. И, наконец, Пастернак, доведя до высшей ноты, говорит – я предлагаю выпить за здоровье Михаила Афанасьевича Булгакова!

– Нет, нет!!!! – взвизгивает хозяйка, – мы должны выпить за здоровье Егора Нилыча Бурденко! (м. б. я путаю имя, отчество)

– Ну, конечно, конечно, мы выпьем потом и за Егора Нилыча, – спокойно говорит Пастернак, – но Егор Нилыч – явление законное, а Булгаков – незаконное!» [12: Л. 1–1 об.].

Важным «биографическим соотнесением» в исследованиях М.О. Чудаковой является посещение Пастернаком Булгакова в его последние дни. Рассказ об этом посещении содержится в приводимых «записях мемуарного характера» Е.С. Булгаковой 1968 г.: «Когда Миша был уже очень болен, и все понимали, что близок конец, стали приходить – кое-кто из писателей, кто никогда не бывал... Так, помню приход Федина. Это – холодный человек, холодный, как собачий нос. Пришел, сел в кабинете около кровати Мишиной, в кресле. Как будто – по обязанности службы. Быстро ушел. Разговор не клеился. Миша, видимо,

насквозь все видел и понимал. После его ухода сказал: Никогда больше не пускай его ко мне. А когда после этого был Пастернак, вошел, с открытым взглядом, легкий, искренний, сел верхом на стул и стал просто, дружески разговаривать, всем своим существом говоря: “все будет хорошо”, – Миша потом сказал: “А этого всегда пускай, я буду рад”» [12: Л. 1 об.].

Также М.О. Чудакова обращает внимание на то, что «в дневнике вдовы среди посетивших ее в первые недели после похорон Булгакова отмечен Пастернак» [35: с. 14].

Добавим, что в дневнике Е.С. Булгаковой 1940 г. зафиксирован ее разговор с Пастернаком по телефону: «Разговор по тел. с Пастернак. – очень хороший. Передал слова будто бы Всева. Иванова и еще других писателей: как могли пропустить раньше такое явление, как М.А. Надо печатать, полностью, а не избранное» (запись от 8/IV) [10: Л. 25 об.].

На основании историко-биографического исследования М.О. Чудаковой в изучении диалога *Булгаков – Пастернак* выделились два направления в рассмотрении влияния писателей друг на друга.

Во-первых, это «косвенное <...> влияние Пастернака на Булгакова» [13: с. 77].

Вслед за М.О. Чудаковой исследователи диалога *Булгаков – Пастернак* связывают наименование героя «мастер» с историей телефонного звонка Сталина Пастернаку в связи с арестом О.Э. Мандельштама. «В конце июня Пастернаку, как четыре года назад Булгакову, позвонил Сталин. Разговор шел о Мандельштаме, который был арестован в своей квартире (в том самом доме, где жил и Булгаков) в ночь с 13 на 14 мая 1934 года», «<...> однако Булгакову это в течение по крайней мере нескольких месяцев, пожалуй, не было известно» [35: с. 12], «<...> можно думать, что Булгаков **впервые** узнал об этом разговоре из уст

Ахматовой» [35: с. 13]. В дневнике Е.С. Булгаковой примечательна запись от 17 ноября 1934 г.: «Вечером приехала Ахматова. Ее привез Пильняк из Ленинграда на своей машине.

Рассказывала о горькой участи Мандельштама. Говорили о Пастернаке» [19: с. 78]. М.О. Чудакова комментирует эту запись следующим образом: «<...> последнюю фразу, на наш взгляд, можно прочесть только как краткую запись зашифрованного рассказа Ахматовой о телефонном звонке Сталина Пастернаку.

Скорее всего, именно из уст Ахматовой Булгаков узнал подробности разговора; он, несомненно, отнесся к ним с напряженным вниманием. Мы предполагаем, что слова, сказанные о Мандельштаме, – “Но ведь он же мастер, мастер?”, могли повлиять на выбор именования главного героя романа и последующий выбор заглавия» [34: с. 543].

Как отмечает Н.Б. Иванова, «что же касается разговора Ахматовой с Булгаковым о Пастернаке и об участии Мандельштама (одновременно), так наверняка они обсуждали и анализировали реплики и лексику обоих участников беседы. <...> Слово “мастер” является ключевым в этом знаменитом телефонном разговоре» [21: с. 307], «<...> слово “мастер”, вышедшее из его уст, конечно же, происходит от “мастера” работы Сталина» [21: с. 309].

Для того, чтобы определить целесообразность принятого положения, обратимся к истории текста романа Булгакова «Мастер и Маргарита». В своей работе мы опираемся на установленные нами систему редакций романа [3]. Текст черновиков передается методом динамической транскрипции, что позволит сделать зримым процесс писательской работы над произведением и увидеть становление авторского замысла. Для этого используются графические условные обозначения: 1) текст, вычеркнутый писателем, – [текст], 2) вставка в процессе письма – текст, 3) конъектура –

<текст>, 4) завершение страницы и переход к следующей обозначены двумя прямыми вертикальными чертами ||. При цитировании текста черновиков сохраняются авторская орфография и пунктуация.

Во второй редакции романа (1932–1936) герой именуется поэтом, но в сентябре 1934 г. Булгаков использует наименование «мастер» как обращение к нему. Период появления первого обращения к герою «мастер» позволяют определить крайние пометы Булгакова на страницах черновиков романа: не ранее 15.IX 34 [3: т. 1, с. 280, сноска 278] – не позднее 21.IX 34 г. [3: т. 1, с. 288, сноска 298]. Приведем все случаи обращения «мастер» в этой редакции: «– Я уж давно жду этого восклицания, мастер»; «– Она идет, вот она, не волнуйте себя, мастер» [3: т. 1, с. 284]; «– Привал может быть хотите сделать, драгоценнейший мастер <...>»; «– Да вы, мастер, спуститесь поближе, слезьте <...>» [3: т. 1, с. 290]; «– <...> Такова ночь, мой милый мастер!» [3: т. 1, с. 295].

В этот же период вносится правка, возможно, связывающая со ссылкой Мандельштама: «– Привал может быть хотите сделать, драгоценнейший мастер, – шепнул бывший регент, – добудем фрак и нырнем в кафэ, освежиться, так сказать, после [ваших] **рязанских** страданий, – голос его звучал искушающее» [3: т. 1, с. 290]. Следует обратить внимание, что эта правка выполнена в процессе письма. Если предположить, что Булгаков не знал в это время о телефонном разговоре Сталина и Пастернака, то о ссылке Мандельштама он знал, о чем свидетельствует запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 1 июня 1934 г.: «Была у нас Ахматова. Приехала хлопотать за Осипа Мандельштама – он в ссылке» [19: с. 60]. Л.М. Яновская связывает эту правку с арестом и ссылкой Мандельштама: «В мае того же 1934 года был арестован и выслан сначала в Чердынь, а потом в Воронеж Осип Мандельштам, сосед Булгакова по дому в

Нашекинском переулке. Может быть, “Рязань” – здесь псевдоним мандельштамова Воронежа? Впрочем, тогда многих ссылали в среднерусские города» [39: с. 185]. Параллель между образом мастера и, возможно, воплощенной в нем судьбой Мандельштама, проводят также такие исследователи, как Б.М. Гаспаров [17: с. 66], И. Волгин [16: с. 145].

Возможно, эти события послужили причиной возвращения Булгакова к работе над романом в июле 1934 г. после перерыва в феврале, о чем свидетельствуют пометы писателя:

1) последний фрагмент до перерыва в работе датируется «I. II 34» [3: т. 1, с. 265, сноска 234];

2) помета о возобновлении работы на титульном листе тетради: «Роман. Окончание (Ленинград, Июль, 1934 г.);

3) датировка работы над первым фрагментом в этой тетради: «12. VII 34 г. – 15 VII 1934 г.» [3: т. 1, с. 267, сноска 240–241].

Не ранее 30.X.34 [3: т. 1, с. 303, сноска 332] – не позднее 21. VI 35 г. [3: т. 1, с. 344, сноска 386] Булгаков вводит в роман эпизод явления поэта к Ивану Бездомному, где герой именует себя мастером: «– Я – мастер, – ответил тот и вынув из кармана черную шелковую шапочку, надел ее на голову, отчего его нос стал еще острей, а глаза близорукими» [3: т. 1, с. 330].

Таким образом, история текста романа дает основания предположить, что появление наименования «мастер» связано с судьбой Мандельштама.

При этом следует учесть, что в истории текста романа наименование «мастер» уже фигурировало – в черновиках романа 1931 г. в наброске главы «Полет Воланда» так именуется Воланд: «– Виноват, мастер, я здесь ни при чем. Это он головой стукнулся об мотоциклетку» [3: т. 1, с. 128]. Это является известным фактом – впервые на это обращает внимание М.О. Чудакова еще в 1976 г. [36: с. 240; 33: с. 111–

112; 34: с. 411].

Также необходимо учесть, что одновременно с созданием романа совершалась и работа с произведениями и биографией Мольера [33: с. 85]. Как отмечает М.О. Чудакова, «<...> это имя витало и раньше на страницах рукописей Булгакова – в обращениях к герою (а также в романе “Мольер”, где оно закрепилось за главным героем уже в “Прологе” <...>)» [34: с. 543]. В.Я. Лакшин отмечает, «Булгаков, по словам Елены Сергеевны, говорил порой, поднимая палец в небо: “Когда окажусь там, то прежде всего разыщу Мольера”» [24: с. 435]. В жизнеописании Мольера впервые громко звучит слово «мастер» [23: с. 21].

Обращение «мастер» звучит по отношению к Мольеру уже на начальном этапе работы над «Жизнеописанием господина де Мольера». Так, в рукописях 1932 г. читаем: «О, великий мастер! Он нигде не хотел умирать, ни дома ни вне дома!» [5: с. 8]. Здесь же на странице 56 записано и подчеркнуто тремя чертами: «Бедный мастер». Наименование Мольера «мастер» звучит здесь чаще, нежели в окончательной редакции «Жизнеописания». Сравним небольшой фрагмент:

Первая редакция	Глава 1 «В обезьяньем доме» окончательной редакции
«Однако мастер не отрекся от умных животных и на склоне лет сооружая себе герб (ах, честолюбие человеческое) ввел в него хвостатых приятельниц»; «но делает честь мастеру то, что он не забыл верных зверей, карауливших отчий дом» [5: с. 16].	«Однако в будущем комедиант не отрекся от своих обезьян и на склоне жизни уже, проектируя свой герб, который неизвестно зачем ему понадобился, изобразил в нем своих хвостатых приятельниц, карауливших отчий дом» [4: т. 4, с. 232].

Так, может быть, настойчиво появлявшееся на страницах «Жизнеописания господина де Мольера» в 1932–

1933 г. обращение «мастер» оказало немалое влияние на возникновение тождественного обращения к герою другого романа? Оно словно перешло со страниц одних рукописей на другие, как будто в работе над единым произведением о мастере. Слово «мастер» в понимании Булгакова имеет иную коннотативную сему, нежели в лексиконе Сталина, с которым исследователи вслед за М.О. Чудаковой связывают его: «Так слово, явно зафиксированное в устных рассказах как принадлежащее словарю адресата писем Булгакова и предполагаемого адресата романа <...>, вошло в роман как наименование безымянного героя <...>» [34: с. 544].

В качестве еще одного аргумента влияния рассказа А.А. Ахматовой Булгакову о телефонном разговоре Сталина и Пастернака Л.М. Яновская приводит фразу Понтия Пилата «Но не калечить»: «Не напоминает ли вам нечто очень знакомое это лаконичное “*Но не калечить*”? Оно возникает впервые в четвертой редакции романа, в 1937 году, но восходит к событию трехлетней давности.

В середине мая 1934 года был арестован Осип Мандельштам. Через две недели, утром, его жену Надежду вызвал следователь. Из уст следователя она и услышала эту формулу: “*Изолировать, но сохранить*”, исходившую, как ей дали понять, “с самого верху” <...>» [38: с. 432].

В своем предположении исследователь опирается на запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 1 июня 1934 г. («Была у нас Ахматова. Приехала хлопотать за Осипа Мандельштама – он в ссылке» [19: с. 60]): «<...> Булгаков, надо думать, слушал немногословную Ахматову, и это лаконичное, сохраняющее интонацию вождя: “*Изолировать, но сохранить*” навсегда входило в его память...

А если подавленная бедой Ахматова в тот день почему-то не повторила этих слов, то безусловно они зазвучали, поворачиваясь, как на ладони, несколько месяцев спустя» [38: с. 432], т. е. 17 ноября 1934 г.

История текста романа Булгакова демонстрирует, что такая «формула» сложилась уже в первой его редакции (1928–1930) и, следовательно, не является связанной с историей Мандельштама.

Сделаем небольшое пояснение. Работая над первой редакцией романа, Булгаков пишет два варианта главы, в которой незнакомец рассказывает историю об Иешуа и Пилате двум литераторам на Патриарших прудах.

В первом варианте главы страницы с эпизодом допроса у Пилата вырезаны ножницами под корень [7: Л. 27–31], и по сохранившимся фрагментам букв и слов текст восстановить невозможно, но понять, что перед нами эпизод допроса, можно по таким фрагментам, как: «Га» [7: Л. 27], «<самозва>нец?», «<ба>ндитом» [7: Л. 27 об.], «Имя», «Понтий» [7: Л. 28 об.], «наглец» [7: Л. 29 об.], «секре<тарь>», «Ешуа» [7: Л. 30 об.], «Каиа<фа>» [7: Л. 31], «Иисус» [7: Л. 31 об.].

Сохранившиеся фрагменты второго варианта главы позволяют сделать вывод о том, что на этом этапе работы (1928–1929) закладываются основы именно такой организации приказа Пилата:

«<ска>зал Пилат, возь<мите>» «в кордегардию» этого «господина и объяс<ните>» ему, как «<ну>жно разговаривать»

«<си>льно не бить,» «<ни в ко>ем случае не» <до потери> «сознания...» «Но, пожалуй<ста>» <уладьт>«е дело, словом,» <чтобы> «не утомлял!..» [8: Л. 32 об.]

На всех этапах работы над этим эпизодом Булгаков использует конструкцию с союзом «но», но если в первой и третьей редакциях (во второй эта глава отсутствует) Пилат достаточно многословен, то в дальнейшей работе над романом писатель стремился к созданию лаконичной конструкции с использованием инфинитива в соответствии с образом Пилата – военный, чиновник, отдающий приказ:

Третья редакция (1936)	Пятая редакция (1937–1938)	Шестая редакция (1938–1940)
«– Вот... называет меня “добрый человек”... Возьмите его на минуту в кордегардию, объясните ему, что я злой... Но я не терплю подбитых глаз перед собой!... » [3: т. 1, с. 375]	«– Преступник называет меня “добрый человек”... Выведите его отсюда на минуту, объясните ему, как надо разговаривать со мною. Но не бить» [3: т. 1, с. 501].	«– Преступник называет меня “добрый человек”. Выведите его отсюда на минуту, объясните ему, как надо разговаривать со мною. Но не калечить» [3: т. 2, с. 121].

Такие совпадения, скорее, связаны с особенностью личности и мастерства Булгакова – чутко улавливать суть происходящего. Как мастер восклицает: «– О, как я угадал! О, как я все угадал!». В качестве примера можно привести реакцию Булгакова на статью И.В. Миримского «Социальная фантастика Гофмана», опубликованную в пятом номере журнала «Литературная учеба» за 1938 г. С.А. Ермолинский рассказывает историю о том, как Булгаков разыграл его, представив ее как статью, написанную о нем, Булгакове: «В ней содержались замечания, пронзительно задевшие Булгакова. Насладившись эффектом, он признался, что статья эта никакого отношения к нему не имеет. Увы, это был совсем невеселый розыгрыш» [20: с. 78]. В архиве Булгакова журнал со статьями И.В. Миримского сохранился. Здесь очень много помет Булгакова, выполненных синим и красным карандашами. Среди прочего Булгаков выделил красным слова из рассуждений о двоемирии художественного пространства: «<...> чорт разгуливает по улицам Берлина, как человек, а архивный чиновник живет в сказочной стране Атланте, как дух» [9: с. 65]. На этой фразе «Булгаков даже руки простер от восторга: – Вот это критик! Словно он читал мой роман!» [20: с. 78]. А в письме

Е.С. Булгаковой, отдыхавшей тогда в Лебедяни, Булгаков написал: «Я случайно попал на статью о фантастике Гофмана. Я берегу ее для тебя, зная, что она поразит тебя так же, как и меня. Я прав в “Мастере и Маргарите”! Ты понимаешь, чего стоит это сознание – я прав!» (письмо от 6–7. VIII. 1938) [4: т. 5, с. 593].

С этой точки зрения показательным будет следующий пример. Н.А. Громова обратила внимание на некролог, напечатанный в «Литературной энциклопедии» 1930 г. Данное издание было известно Булгакову – в первом томе (1929) этой энциклопедии опубликована статья о нем [25: с. 20–21]. Приведем текст этого некролога: «18 октября 1929 погиб под вагоном трамвая т. К. Лицис-Курон – молодой воинствующий латышский критик и поэт.

В 18-летнем возрасте т. Курона ссылают в Сибирь, откуда он освобождается после Февральской революции. Тов. Курон еще далеко не успел развернуть свои силы. Латышская пролетарская лит-ра лишилась в его лице деятельного критика. Его перу принадлежат и помещенные в первых двух томах “Литературной энциклопедии” статьи по латышской лит-ре» [26: с. 10].

Заманчиво предположить, что этот некролог определил судьбу булгаковского Берлиоза, но эпизод его гибели под колесами трамвая к этому времени уже был написан – в первой редакции романа до мая 1929 г.

Вторым направлением в исследовании диалога *Булгаков – Пастернак* стало рассмотрение гипотезы о возможном влиянии Булгакова на роман Пастернака «Доктор Живаго».

С.Г. Буров обращает внимание на важность последней встречи писателей, свидетельство о которой оставлено не только в записях Е.С. Булгаковой 1968 г., но также в воспоминаниях В.Я. Виленкина [13: с. 79]: «Меня все время о нем, о его состоянии расспрашивал Пастернак, и мне

показалось, что им непременно надо увидеться. Борис Леонидович горячо на это откликнулся и тут же к нему пошел. У меня в дневнике запись от 22 февраля: “У Булгаковых все то же. В выходной был там, но к нему в комнату не заходил. С улицы входить в этот дом жутко. Елена Сергеевна сегодня слегла, – сердце. Мне сказала в слезах, что боится сойти с ума.

Пастернак был у них, сидел у Михаила Афанасьевича довольно долго, наедине. Как только он ушел, Елена Сергеевна позвонила мне в театр, сказала, что впечатление у них обоих чудесное, очень тепло о Пастернаке. А на другой день он мне звонил. Я даже не ожидал *такого*”. На этом моя запись обрывается. Очевидно, не ожидал такой потрясенности личностью Булгакова. Кто знает, о чем они говорили. Может быть, “о жизни и смерти”, как хотелось Пастернаку совсем в другом, ставшем уже историческим, разговоре?.. Трагических поводов для возникновения этой темы кругом было достаточно для обоих, – все мы жили тогда в обстановке продолжающегося террора» [15 с. 391].

Размышляя над возможным содержанием последнего разговора Булгакова и Пастернака, С.Г. Буров высказывает предположение о том, что «Пастернак мог рассказывать и об успешной работе над “Гамлетом”, которого собирался ставить МХАТ. <...> Многие из истории сценической подготовки “Гамлета” Булгаков мог знать и до разговора» [13: с. 80].

Как отмечает Н.Б. Иванова, «контакты Пастернака с Московским Художественным театром (в связи с постановкой пьес Шекспира в его переводе) и дружба с артистами начинаются только в 1938 г., когда Булгакова там уже нет. А “светская” жизнь Булгаковых – приемы, ужины после спектакля, чтения – никак не пересекается с жизнью Пастернака, который <...> уходит все больше и больше в подмосковное одиночество» [21: с. 315].

Но следует отметить, что Булгаков сохранял дружеские отношения со многими мхатовцами, сестра Е.С. Булгаковой О.С. Бокшанская была секретарем Вл. И. Немировича-Данченко. Следует отметить, что именно она делала перепечатку «Гамлета». Приведем фрагменты писем О.С. Бокшанской, отражающие процесс работы над перепечаткой.

1) Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко от 12.II.1940: «Пастернак принес выправленную первую часть “Гамлета”: I, II и часть III акта, выправленную уже после перепечатки, и всю вторую часть, т. е. до конца всю пьесу, – в рукописи, мне для перепечатки. Постараюсь поскорей перепечатать» [32: с. 463].

2) Письмо к Е.С. Булгаковой от 25 апреля 1940 г.: «<...> жизнь была просто невероятно суматошная. И знаешь – бывает так: вот вопьешься в какое-то дело, кажется – вот-вот его закончишь, и тогда откроется простор для всего остального. Так было у меня с перепечаткой Гамлета, которую я начала еще при тебе. И можешь себе представить, что вот только что – и то придя в театр в свой выходной день – я кончила эту работу. Генеральные забирали столько времени, выразить не могу. Слезы лились мной в таком количестве, что к работе я была способна почти вполнину. /Кроме того, – чего не бывало раньше, – Вл. Ив. после каждой генеральной устраивал беседы, замечания, и стенограммы выходили многостраничные, на них тоже время./ [скобки поставлены Е.С. Булгаковой красным карандашом, на левом поле страницы им же помета: «Трех сестер». – *Е. К.*] Словом, ты видишь, вот только что окончен Гамлет, а ведь никаких халтур у меня по печатанию не было. А у меня была такая неловкость перед Пастернаком, я ему сказала, что могу взять перепечатку, пот. что никаких других работ нет, быстро сделаю. Правда, он был мил, 22-го на генеральной сказал, что не торопит. Но тут я уже была ближе

к концу и обещала скоро отдать» [1: Л. 1].

3) Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко от 3 мая 1940 г.: «Сегодня звонил Пастернак по своему личному делу, но разговор неминуемо зашел о положении с “Гамлетом”. Я почувствовала понятное нетерпение, которое, предполагаю, разогревается азартным нетерпением Ливанова, с которым он в добрых отношениях. Сказала ему, что теперь ждать недолго, Вы, вероятно, вернетесь из Барвихи с тем или иным *решением*» [32: с. 483].

С.Г. Буров высказывает важное предположение о том, что содержание последнего разговора Булгакова и Пастернака мог быть роман «Мастер и Маргарита» и что именно он мог вызвать такое сильное потрясение Пастернака: «Наконец, тайным откровением, которое Пастернак узнал во время последней встречи с Булгаковым, мог быть для него рассказ умирающего писателя о “Мастере и Маргарите”. И Булгаков мог просить Пастернака сохранить этот рассказ в тайне. В самом деле: Пастернак, насколько нам известно, ни разу никому не обмолвился, что знает о существовании “Мастера и Маргариты”, хотя ни Елена Сергеевна, ни Ахматова не делали из этого тайны для духовно близких людей. Неизвестным остается и то, читал ли он главный роман Булгакова. Если в начале встречи ее тон старался задать Пастернак, пришедший поддержать в трудную минуту коллегу по цеху, то тем контрастнее оказался итог встречи – возможно, Пастернак был потрясен увиденным и услышанным» [13: с. 83]. Именно это предположение представляется действительным, потому что мысли о романе не оставляли Булгакова до самого конца. Записи Е.С. Булгаковой этого периода сохранили свидетельства работы писателя над романом в дни болезни, его мысли, занятые романом. Одна из таких записей сделана 6 марта 1940 г.: «Одно время у меня было впечатление, что он мучится тем что я не понимаю его, когда он мучительно

кричит “Маська! [*нрзб*]...” и я сказала ему наугад (мне казалось, что он об этом думает) я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать! А он слушал, довольно осмысленно и внимательно, и потом сказал – “чтобы знали... чтобы знали”» [11: Л. 44–44 об.].

По наблюдениям С.Г. Бурова, потрясение Пастернака было столь велико, что стало причиной его возвращения к работе над романом: «Если предположить, что Пастернак узнал о написанном романе от Булгакова, то, несомненно, он мог проецировать свою судьбу и неудачу долгих и не скрываемых попыток написать роман на судьбу и успех тайного дела Булгакова, который умирал, сумев вложить всего себя в главное произведение жизни и становясь все более “незаконным”. Пастернаку открылись потаенные величина и величие Булгакова. Разговор с умиравшим двойником мог быть одним из мотивов, побуждавших Пастернака предпринимать впоследствии новые попытки написать роман, но делать это уже неофициально. Об одной из таких попыток уже через полгода после разговора (и смерти Булгакова) он писал Е.В. Пастернак (письмо от 3 августа 1940 года)» [13: с. 83]. Приведем фрагмент письма, о котором пишет исследователь: «После многолетнего перерыва, в течение которого я занимался всякой дребеденью, за вычетом только Гамлета (хотя и это перевод) попробовал взяться за что-нибудь свое, поразился в первый момент, до чего я разучился писать, а потом потянуло и теперь я с обычной когда-то страстью дрожу над каждым часом, отданным работе. Это опять все тот же роман, я его либо в лучшем случае кончу, либо двину куда-то вперед или в сторону» [30: с. 515–516].

Значение этого романа для Пастернака было велико. В комментариях к публикации черновиков романа Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак отмечают, что «о большой прозе Пастернак мечтал в течение всей жизни, но попытки,

предпринимаемые им в разное время, оставались неоконченными», работу над романом он «<...> считал делом своей жизни», «<...> намерение писать роман стало внутренней необходимостью» [29: т. 4, с. 644]. Например, воспоминания А.Н. Афиногенова свидетельствует о погруженности Пастернака в роман в 1937 г.: «Роман Пастернака, судя по отрывкам, превосходен. Сжатые фразы, необычайная образность, простота, размах событий и охват... Его мы хвалили, он сидел и гмыкал, смущенный, но радостный. Жена его все сводила на землю – пугала: “Вот тебе покажут, каких ты еще в революции девушек нашел! И шкапы какие-то приплел”» (запись от 29/VIII) [29: т. 11, с. 263]; «Разговоры с Пастернаком навсегда останутся в сердце. Он входит и сразу начинает говорить о большом и интересном, настоящем. Главное для него – искусство, и только оно. Поэтому он не хочет ездить в город, а жить все время здесь, ходить, гуляя одному, или читать историю Англии Маколея, или сидеть у окна и смотреть на звездную ночь, перебирая мысли, или – наконец – писать свой роман» (запись от 21/IX) [29: т. 11, с. 263]. В связи с таким отношением к своему роману Пастернак мог соотносить его с главным произведением Булгакова.

По мнению Н.Б. Ивановой, о романе «Мастер и Маргарита» Пастернак мог узнать от А.А. Ахматовой и от Е.В. Пастернак: «О существовании (и содержании) романа Пастернак должен был знать – хотя бы через Ахматову. По крайней мере, предположение такое возможно. Мог знать – и через свою первую жену, Евгению Владимировну, которая была в эвакуации в Ташкенте, где и Е.С. Булгакова. Е.В. Пастернак поминает ее в письме Борису Леонидовичу» [21: с. 315].

Следует учесть, что Ахматова не просто читала роман «Мастер и Маргарита», но он повлиял на создание «Поэмы без Героя». В своей работе по выявлению степени

возможного влияния романа на Поэму мы опирались на систему ее редакций, установленную Н.И. Крайневой [37]. Некоторые детали, участвующие в создании гофманианы и разработке темы вины и появившиеся во второй (1943) и третьей (1944) редакциях Поэмы, над которыми Ахматова работала в Ташкенте, скорее всего, уже после прочтения романа, связаны с булгаковским текстом. Вторая часть фрагментов, которые мы связываем с булгаковским текстом, появляется в пятой редакции Поэмы, созданной в 1956 г. По нашим предположениям, Ахматова читала роман не только в период эвакуации в 1943 г. и затем в 1965 г., как это принято считать [27: с. 371], но перечитывала его также в 1956 г. В целом мы пришли к выводу «<...> о близости замыслов и способов создания хронотопа в романе Булгакова и поэме Ахматовой и присутствии диалога с булгаковским текстом на страницах Поэмы в контексте разработки темы вины и прощения» [22: с. 253].

В этом ключе мог идти и разговор о романе Булгакова и Пастернака. Здесь вновь следует процитировать слова В.Я. Виленкина о возможном содержании этого разговора: «Трагических поводов для возникновения этой темы кругом было достаточно для обоих, – все мы жили тогда в обстановке продолжающегося террора» [15: с. 391]. Тема трусости и ее прощения занимает центральное положение в романе Булгакова – писателя эти мысли волновали всегда, и с этими мыслями он уходил из жизни. После того, как в романе была завершена разработка темы прощения в процессе создания эпилога в мае 1939 г., осенью этого же года у Булгакова рождается замысел пьесы «Альгамбра» (варианты названия: «Ричард», «Ласточкино гнездо»), в момент начала работы над ней он делает помету: «Задумывалась осенью 1939 г. Пером начата 6.I 1940 г.» [6: Л. 1]. Пьеса так и не была написана, но об этом замысле сохранились воспоминания Е.С. Булгаковой: вступив в

«соглашение» с «всесильным человеком» Ричардом Ричардовичем, «писатель куплен, обещает написать пьесу на нужную тему» [6: Л. 2].

В круг людей, с которыми Пастернак мог говорить о Булгакове, на наш взгляд, целесообразно включить О.С. Бокшанскую. Как мы уже отмечали, она перепечатывала «Гамлета» и служила посредником между Пастернаком и Вл. И. Немировичем-Данченко. Сохранилась их переписка вокруг перевода Пастернака «Антония и Клеопатры». Приведем ее полностью (сохраняется авторская пунктуация; обращение внимания на достоверность передаваемого авторского текста осуществляется с помощью пометы <sic>).

*Телеграмма Б.Л. Пастернака к О.С. Бокшанской
(на штемпеле Москвы: 14.2.43)*

Срочная Москва МХАТ Ольге Сергеевне Бокшанской
Чистополя

<sic> Антонио вчерне готов окончательная отделка
апреле попросите дирекцию проявить жизнь устроить деньги
сердечный привет = Пастернак [31: Л. 1].

*Письмо Б.Л. Пастернака к О.С. Бокшанской
1.III.43*

Дорогая Ольга Сергеевна!

Я писал Владимиру Ивановичу и дважды Виталию Яковлевичу, и один раз телеграфировал Вам, – неужели все это пропало?

Я здесь совсем без денег. «Антоний» вчерне готов и на одну четверть отделан. Мне потребуется еще месяц для полного окончания перевода (я все с большим трудом пользуюсь этим словом для обозначения моих работ этого рода).

Не имело бы смысла бросить занятия, столь плодотворные, и ехать в Москву улаживать дела, где я Антония до такого конца, как здесь, не доведу.

Напишите мне, пожалуйста, что мог бы сделать театр для меня, исходя из наших будущих взаимоотношений. Вы могли бы мне дать молнию, учреждениям это доступно.

Целую Вашу руку.

Ваш БПастернак

Татарская АССР

г. Чистополь, ул. Володарского, 75. [31: Л. 3–3 об.]

Письмо О.С. Бокшанской

Б.Л. Пастернаку.

Чистополь, Улица Володарского, 75

18 февраля 1943 года.

Милый Борис Леонидович!

Вл. Ив. получил Ваше письмо (одновременно пришло и письмо к Вит. Як.). Вопрос о деньгах (пять тысяч) тут же был обговорен с Месхетели, и решение было послать Храпченко соответствующую бумагу с просьбой разрешить нужным образом оформить это. И тут же бумага была составлена и послана, о чем я уведомила Виленкина, чтоб он был спокоен: все идет гладко. Но с бумагой произошла какая-то феерия. Когда вчера Вит. Як. позвонил за ответом в один из соответственных отделов Комитета, – ему сказали, что туда такая бумага ни от нас, ни уже от Храпч. не поступала. Тогда я звоню секретарше Храпч., она мне говорит, что через нее такая бумага не попадала, но вот надо спросить у такого – и возвращает нас к первоначальному товарищу. Человек он к театру близкий, сразу увидел, что самое простое – повторить бумагу, переслать ему, и он ее самолично проведет у Храпч. и уведомит нас о решении. Так что завтра достану из нашей канцелярии ту копию, перепишу и снова отправлю в Комитет. Это о деньгах. – А теперь – о «душе». Мне показалось, что Вам будет гораздо интереснее получить письмо от В.И. чем от меня – и я «подсунула» Вл. Ив. эту мысль – написать Вам мысли об «Антонии», которые могут быть Вам интересны, а где-то и полезны. И затея мне

удалась. Вл. Ив. как-то утром продиктовал стенографистке письмо к Вам. (И что за судьба странная: это было уж с неделю назад. А потом началось: В.И. спрашивает: где письмо продиктованное? Я отвечаю (со слов стеногр.): на след. утро после диктанта, перед очередной репетицией «Гамлета» стеногр. принесла его Вам. – Ага, значит надо поискать мне на столе. Проходит день-два – Что-то не найду я письма! – Спрашиваю стеногр., та уверенно: – да уверяю вас, я отнесла. И вдруг третьего дня, совершенно случайно, нахожу на шкафчике папку, а в ней это письмо: она его приготовилась унести, но не унесла. Судьба же пропадать бумагам, связанным с Вами!!). Итак, у меня есть письмо к Вам от В.И., теперь уж им подписанное. Звоню Хесину в расчете на оказию. Его не застала в Управлении, какая-то любезная дама ответила: Пока нет видов на оказию, но м. б. скоро будет в Казань, тогда Вас извещу. Посоветовавшись с Вит. Як., решила сделать так: сейчас перепечатаю Вам копию письма и пошлю все это мое сочинение с копией – по почте. А подлинник В.И. – с первой же оказией. Что-нибудь да дойдет.

Дорогой Борис Леонидович!

Конечно, очень сожалею, что не встретился с Вами. Передать Вам все мои мысли по поводу перевода «Антония и Клеопатры» сложно. Я почти приготовил план постановки. Хотел извлечь <sic> из этого плана поподробнее, переслать Вам. Но вот перерыл все мои ящики письменного стола – не мог найти.

Однако, хочу хотя вкратце передать Вам основные черты моего понимания этой трагедии. Извините, диктую кусками. Может быть, не очень связными. Отдельными мыслями.

Общий характер, общая тональность, общая эмоциональная атмосфера спектакля, каким я его чувствую, –

как это ни странно для двух самоубийств героев, – полнокровная, жизненасыщенная, я бы даже сказал, – жизнебьющая ключом, пронизанная, как и полагается трагедиям Шекспира, громадными страстями, максимально выраженными, ярко отвечающими моей основной линии театрального искусства: на сцене нет ничего «чересчур», если это верно, если это оправдывает все не только психологические, но и психофизические проявления характера, страсти, доведенной до предела.

Второе. Мужчина и Женщина. Тема, всегда захватывающая театрального зрителя. Прямолинейная, непосредственно-страстная природа мужчины и гибкая, капризная, неуловимая для твердых установок морали психология женщины. Поступки мужчины, как бы сказать, в одну, много – две краски. И самая прихотливая игра самых ярких, разнообразных красок женщины. Верные темпераменты с обеих сторон.

Третье. Антоний по темпераменту – ураган. Чудесное сочетание великолепных мужских черт. Он и красавец, и физически могучий, и прекрасный воин, и сильный, страстный, прекрасный любовник. Две стихии вступают в нем самом в борьбу, в конфликт, в столкновение: мужчина и гражданин. Охваченный страстью к женщине уже «на повороте наших лет», и в то же время призванный и призываемый к исполнению высшего своего долга – гражданского.

Женщина уже на склоне, со взрослыми детьми. Громадный талант власти. Настоящая властная натура, умеющая быть беспредельно пленительной, как женщина, обаятельной, как правительница, очаровательной даже в то время, когда расточает потоки слез своей виновности. Теряющая всякое самообладание в гнев.

Четвертое. Соответственно с такими характерами, и как бы раздвоенная атмосфера спектакля. С одной стороны –

Рим. Громадная воля. Мрамор и железо. Все стремление насыщено волей завоевания всего мира. Военная, огнёвая, вовлекающая в дисциплинированное выполнение долга.

Другая половина – Египет. Изнеженность, одурманивающая легкая страстность. Женственность, разлитая точно по всему народу. Отдых. Фонтаны. Вино. Танцы. Все радости **[dolce far niente.]** [вставка синей шариковой ручкой, скорее всего, Е.С. Булгаковой. – Е. К.]

Я могу себе представить Антония около Клеопатры в каком-то угаре, купающимся в разнообразии, в жадности радостей, развлечений в кулачных боях, в танцах. Могу себе представить его на большом ужине в костюме Клеопатры, а Клеопатру, в то же время, опоясанную его мечом. Тут же вспоминающим о необходимости послушать послов из Рима, окрапливающим себе голову ледяной водой, и сумрачно выслушивающим вести о смерти жены.

Итак, мужчина и женщина. Долг и страсть. Суровость и изнеженность. И все это овеяно поэзией суровой, густокрасочной.

Вот это было продиктовано. И к этому Вл. Ив. рукой приписал:

Продиктовано коряво, до смысла надо еще добираться, но лучше всё-таки пошлю. Авось, не осудите.

Ваш В. Немирович-Данченко.

Милый Борис Леонидович, я думаю, что Вам это будет все очень интересно. Даже просто как интереснейший замысел.

Вам, вероятно, интересно услышать о «Гамлете». Вл. Ив. сильно захвачен встречами. Пока были такие (если точно помню): показали ему сцену с матерью и сцену с Офелией, после этого говорили об образах, главное – о Гамлете. Потом снова встреча: только Гамлет и королева, и разговор и обговаривание этих двух персонажей. Были еще:

раз – много об образе Офелии, другой раз – о короле; но попутно и доминируя – очень много о Гамлете. Вл. Ив. пока не объявил в театре, но готов к этому: что «Гамлет» первоочередная и основная работа этого года, кот. должна быть выпущена в ноябре примерно. Только бы он был здоров и так в форме, как сейчас, и я верю, что к концу года он выпустит спектакль, и это будет необычайный, никем не ожидаемый, потрясающий показ этого произведения. До меня репетиции доходят только в виде стенограмм, и даже в таком засушенном, обезличенном виде мысли В.И., устремления его, цели, к которым он идет, и пути, которыми идет, какие-то вещи, которые он вдруг словно прожектором освещает, – волнуют невероятно. [2: Л. 1–1 об.]

Письмо О.С. Бокшанской к Б.Л. Пастернаку

Москва, 23 февраля 1943 г.

Милый Борис Леонидович!

Только что позвонили из Управления охр. авт. прав, говорят: давайте скорей письмо к Пастернаку, Вы хотели послать с оказией. – Поэтому страшно наспех пишу. А у меня как раз записано послать Вам открытку вдогонку уже посланной по почте копии письма Вл. Ив. и моего к Вам послания с объяснениями, почему и как посылается копия. Открытка вдогонку потому, что уже отправив письмо, вспомнила, что не дописала там по-итальянски «дольче фар низенте», считала нужным объяснить Вам, хотя предчувствовала, что Вы и без меня догадаетесь.

Так вот, сейчас идет к Вам подлинник, и копия, вероятно, придет после этой okazji, так что там может быть новым только то, что я пишу от себя. Рада буду, если кое-что Вас развлечет. Что же касается рассказа о пропаже поданной нами в Комитет бумаги о деньгах (5000) для Вас, то я самолично дала копию той бумаги бывшему нашему работнику Н.Н. Чушкину, а теперь работнику Комитета, сидящему на этих делах, и он обещал мне или найти

подлинник, как-то странно исчезнувший в недрах Комитета, или повести заново дело с получением разрешительной надписи – уже на данной ему копии. Надеюсь, что дело с деньгами разрешится вот-вот, и мой рассказ, посланный Вам по почте, придет уж после того, как дойдет до Вас телеграмма, которую я Вам пошлю, как только официально оформится дело с деньгами. Вит. Як., конечно, принимает самое непосредственное участие в ускорении этого дела – тем более, что сейчас, с активизацией работы Комитета по Сталинским премиям, я ужасно сильно загружена. Нам (Комитету, вернее) предложено к самым первым числам марта дать список наших предложений, а Комитет до сих пор работал ужасно медленно, и теперь пленумы идут ежедневно, изучаются выдвинутые на конкурс вещи по всем отраслям искусства. Ближайшие две недели (пот. что работа секретаря будет большая и несколько дней после подачи списков, т. к. начнутся запросы и дача подробных сведений в Совнарком) для меня будут поистине страшные.

Сейчас не могу задерживаться ни на минутку больше и потому прощаюсь. Вл. Ив. последнюю неделю хрипел, немного температурил, репетиций по Гамлету не было. Но сейчас он приходит в полный порядок, и на этой неделе, думаю, произойдут снова его встречи. Говорил мне, что за время нездоровья проиграл для себя две роли (из второстепенных, кажется, Розенкр. и Гильд.) целиком. Основные-то у него давно для себя проиграны и очень ясны, во всей их глубочайшей силе и яркости.

Еще раз до свиданья и всего хорошего. [2: Л. 2]

*Телеграмма Б.Л. Пастернака к О.С. Бокшанской
(на штемпеле Москвы: 10.3.43)*

Срочная Москва МХАТ Бокшанской

Чистополя

Письма получил горячо благодарю Вас Владимира Ивановича денег пока ниоткуда огорчен удивляюсь Антоний

лучшая работа Пастернак [31: Л. 2].

Письмо Б.Л. Пастернака к О.С. Бокшанской

14.III.43

Дорогая Ольга Сергеевна, милый Вы человек! Как благодарить мне Вас за Ваши милые письма! Разумеется заметки Владимира Ивановича редкий для меня подарок. Удивительная энергия в этих характеристиках и обобщениях! Пока я работал, я все боялся, что разойдусь с его соображениями, мне неведомыми. Однако совпадение в наших взглядах так велико, что теперь мне страшно, как бы это сходство не отняло самостоятельности у моего понимания, хотя работа уже сделана и возникла независимо от его заметок. Некоторые его мысли меня поразили.

Не мне судить, да еще и рано, но Антоний, кажется, мне удался. Это понятно. Хотя оригинал ниже Гамлета, но свободен от его трансцендентальной взмысленности, и при меньшей поэтичности по сравнению с «Ромео», избавлен от манерной условности некоторых его частей, что очень затрудняло и отравляло мне радость работы над Ромео. Не даром в Шекспире меня всегда больше всего притягивали английские хроники и драмы из римской истории.

Но все это надо скорее заканчивать и убирать с глаз долой, надо освобождаться. Надо в Москву, надо посмотреть войну и попытаться, не позволят ли, может быть, на этот раз изображать, как видишь, и говорить, что думаешь.

Скверная и Вам известная история со мною продолжается. Я бедствую, оставил без поддержки первую семью в Ташкенте, все на себе распродал до последней нитки, на З.Н. страшно взглянуть. Непонятно, кому в Москве нужно, чтобы мне здесь было так плохо и трудно? Особенно удивителен в эт. отношении Малый театр. Между прочим благодаря их обещаниям я попал в положение глупого хвастуна перед Влад. Ивановичем, которому написал про их широкие посулы.

Вот ничего и Ваши ошеломляющие сведения о Гамлете в театре не радуют меня, потому что кажутся мне сказкой. Не верю, не верю. Иначе как связать хотя бы просто творческую, бескорыстно-человеческую лестность этих перспектив с моею нынешнею безвыходностью, так хорошо известною в Комитете, Литфонде, Гослитиздате и других местах. Даже тех двух тысяч, о которых давно телеграфировал Вит. Як., все еще не видно, хотя они давно прожиты и всем тут задолжены.

Что же это случилось со мною, Ольга Сергеевна, в мое отсутствие, что так страшно подорвало мое московское положение и кредиты? Ах, если бы Вы помогли мне это выяснить, а Вит. Як. бы написал мне сюда со следующей оказией!

Антоний переписан до половины. Мне придется посидеть тут еще месяц-полтора, потому что в Москве не работа.

Еще раз огромное спасибо.

Целую Вашу руку.

Ваш Б.Пастернак

Чистополь, Тат. АССР

ул. Володарского, 75 [31: Л. 4–5].

Также в круг людей, с которыми Пастернак мог говорить о Булгакове, на наш взгляд, целесообразно включить Н.А. Венкстерн.

В письме к сестре С.В. Гиацинтовой от 14 сентября <1950> г. (архивная датировка – в письме год не указан) Н.А. Венкстерн сообщает: «<...> а с Пастернаком мы просто вроде Бальзака и Ганской. Только разница в том, что переписка едва ли приведет к супружеству» [18: Л. 6 об.]. В другом письме к С.В. Гиацинтовой (без даты) Н.А. Венкстерн пишет: «Я усиленно переписываюсь с Пастернаком. Вот тебе кусочек из пронзивших меня стихов, которые он мне прислал.

Осталось несколько минут,
И тишь наступит гробовая.
Но раньше чем они пройдут,
Я жизнь свою, дойдя до края,
Как алавастровый сосуд,
Перед тобою разбиваю.

[помета: «из стихотв. “Магдалина”». – *Е. К.*] ||

Знаешь, как иногда стихи начинают жить вне их прямого смысла, вне написавшего их, точно их пересадили и привили к твоему сердцу» [18: Л. 13–13 об.]. По воспоминаниям Н.М. Любимова, стихотворение «Магдалина» («У людей пред праздником уборка») он получил от Пастернака в письме от 5 января 1950 г. [29: т. 11, с. 630]. Скорее всего, этим годом можно датировать и письмо Н.А. Венкстерн, в котором она приводит строки из стихотворения «Магдалина» («Чуть ночь, мой демон тут как тут»).

3 августа 1946 г. возобновились отношения Н.А. Венкстерн и Е.С. Булгаковой. И уже 29 августа в дневнике Н.А. Венкстерн появляется первая запись, свидетельствующая о прочтении романа, среди прочего: «Мир гораздо добрей, но и гораздо страшней булгаковского мира в “Мастере и Маргарите”» [14: Л. 49 об.].

Как отмечает Н.Б. Иванова, «по свидетельству сына поэта, Е.Б. Пастернака, Борис Леонидович роман Булгакова читал» [21: с. 315].

Источник появления текста у Пастернака мог быть только один – Е.С. Булгакова.

С.Г. Буров обращает внимание на факт, упоминаемый в воспоминаниях Н.М. Любимова [13: с. 83], – Е.С. Булгакова часто встречалась с Пастернаком: именно к ней собирались звонить, чтобы узнать достоверность слухов об аресте Пастернака в 1949 г.: «– <...> Вот доедем до “Комсомольской”, там я из автомата позвоню Елене Сергеевне

Булгаковой – она с ним часто встречается и должна знать. На квартиру к нему звонить бессмысленно – вся семья на даче в Переделкине»; «– Елена Сергеевна только вчера допоздна провела с ним вечер у Ардовых по случаю приезда Ахматовой» [29: т. 11, с. 633].

Не случаен и факт обращения Е.С. Булгаковой к написанию воспоминаний о Пастернаке в 1968 г.

Таким образом, на основании этих сведений мы можем предположить, что Пастернак не просто слышал рассказ или рассказы о романе, но читал его, скорее всего, не ранее 1946 г.

Н.Б. Иванова высказывает «<...> предположение, что сам замысел романа “Доктор Живаго” и его реализация были своего рода ответом на роман “Мастер и Маргарита” – разумеется, в совершенно ином, пастернаковском ключе. (Что совсем не исключает других источников возникновения романа.)» [21: с. 315].

В комментариях к публикации черновиков романа Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак отмечают, что «работа над романом “Доктор Живаго” была начата в декабре 1945 г., последние изменения в текст внесены в декабре 1955 – январе 1956 г. <...> Исходный план романа был с самого начала совершенно ясен, и Пастернак рассчитывал закончить его в полгода. “Я начал большую прозу, в которую хочу вложить самое главное, из-за чего у меня “сыр-бор” в жизни загорелся, и тороплюсь, чтобы ее кончить к твоему летнему приезду и тогда прочесть, – писал он О.М. Фрейденберг 1 февр. 1946 г. Но планы и реальные возможности резко разошлись. Работу приходилось часто прерывать, необходимость заработка заставляла заниматься переводами, замысел романа по мере писания разрастался и видоизменялся» [29: т. 4, с. 644–645]. Таким образом, о полном влиянии на замысел говорить нельзя.

По наблюдениям Н.Б. Ивановой, романы Булгакова и Пастернака объединяют следующие аспекты.

1) Роман мастера, «Стихотворения Юрия Живаго»: «<...> прозаик Булгаков “отдает” своему Мастеру роман об Иешуа; поэт Пастернак “отдает” доктору Живаго “Стихи из романа”».

Оба текста являются *книгой в книге*.

Это – романы о писателях, сочиняющих свои книги, присутствующие в романах, не отделимые от них в художественном целом» [21: с. 316].

Оба писателя используют один способ организации композиции романа. Но при этом следует учесть, что такого рода задача уже решалась в творчестве Пастернака. Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак отмечают, что «сочетание стихов и прозы в единой композиции романа входило в самые ранние творческие намерения Пастернака. В этом плане особый интерес представляют “Записки Спекторского”, которые по мысли автора должны были составить заключительную главу романа. Художественная задача “чужой речи” решалась у Пастернака в поэме “Лейтенант Шмидт”, а также в работе над поэмой “Зарево”» [29: т. 4, с. 736].

2) Христианство: «Булгаковский роман в романе – это роман о Христе.

Пастернак не раз заявлял, что содержанием романа станет его *христианство*» [21: с. 316].

В своих воспоминаниях о событиях 1946 г. Н.М. Любимов пишет: «Несколько месяцев спустя, уже после того, как Ахматову и Зощенко вытряхнули из Союза писателей и лишили пайков, я услышал от Богословского, что Пастернак пишет задуманный им еще до войны роман под заглавием “Мальчики и девочки” и что сердцевину его составляет христианство» [29: т. 11, с. 617]. Но есть и более ранние свидетельства о замысле Пастернака: Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак отмечают, что «о желании написать стихи на темы Евангелия Пастернак рассказывал Н.Н. Вильям-

Вильмонту еще в конце 1920-х гг., при этом он соотносил свое намерение с опытом Р.М. Рильке» [29: т. 4, с. 737].

Следует обратить внимание на следующий вариант названия романа – «Смерти не будет» [29: т. 4, с. 645]. Булгаков вводит слова «Смерти нет...» наряду с другими высказываниями Иешуа Га-Ноцри в контексте разработки темы трусости [3: т. 2, с. 462], даруя прощение и покой в созвучии с появляющимися позднее словами о том, что «казни не было» [3: т. 2, с. 538]. Примечательно, что в третьей редакции «Поэмы без Героя» Ахматовой (1944) вводится созвучная словам Иешуа строка: «Смерти нет – это всем известно <...>» [37: с. 238]. Но Пастернак сам обозначает источник, сопровождая данный вариант заглавия эпиграфом: «И отрет Бог всякую слезу с очей, и *смерти не будет* уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло. Откровение Св. И. Бог. гл. 21 ст. 4» [29: т. 4, с. 645].

Источником замысла является непосредственно само христианство.

Сохранившиеся черновики романа «Доктор Живаго» позволяют увидеть, как писатель добивался четкости в выражении размышлений о христианстве. Сопоставим фрагмент второй части «Девочка из другого круга» по черновикам 1946 г. (была завершена в сентябре 1946 г. – 9 сентября Пастернак уже читал ее в кругу друзей в Переделкине [29: т. 4, с. 645]) и окончательному тексту:

Черновики 1946	Окончательный текст
«Наше время заново поняло ту сторону Евангелия (она всегда казалась Николаю Николаевичу главной), которую издавна лучше всего почувствовали и выразили художники. Она была сильна у апостолов и потом исчезла у отцов, в церкви, морали и политике. О ней	«Я думаю, что если бы дремлющего в человеке зверя можно было остановить угрозой, все равно, каталажки или загробного воздаяния, высшею эмблемой человечества был бы

<p>горячо и живо напомнил Франциск Ассизский, и ее некоторыми чертами отчасти повторило рыцарство. И вот ее веянье очень сильно в девятнадцатом веке.</p> <p>Это тот дух Евангелия, во имя которого Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. Это мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» [29: т. 4, с. 557–558].</p> <p>«Если бы дремлющего в человеке зверя можно было остановить только угрозой, палкой и наказаньем, тогда высшею эмблемой культуры был бы цирковой укротитель с хлыстом, а не жертвующий собою проповедник.</p> <p>Но в этом-то и дело, что человека издавна поднимала над животным и уносила ввысь от вырождения и одичанья не палка, а нечто подобное музыке: притягательность безоружной истины, заразительность очарования» [29: т. 4, с. 564].</p>	<p>цирковой укротитель с хлыстом, а не жертвующий собою проповедник. Но в том-то и дело, что человека столетиями поднимала над животным и уносила ввысь не палка, а музыка: неотразимость безоружной истины, притягательность ее примера. До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии – нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» [28: с. 76].</p>
--	--

Как видим, Пастернак сокращает текст, убирает дополнительные детали, стремясь выразить «неотразимость безоружной истины» своего христианства, о котором пишет в письме О.М. Фрейденберг: «<...> моего христианства, в своей широте немного иного, чем квакерское и толстовское, идущего от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» (13 октября 1946) [29: т. 4, с. 645–646]. «Это особый вариант книги Бытия», – после прочтения романа

написала О.М. Фрейденберг Пастернаку в ноябре 1948 г. [29: т. 4, с. 654].

Виденье христианства Булгакова и Пастернака схоже. Например, история текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует, что в эпизоде казни Булгаков настойчиво стремился создать образ человека, убирая постепенно божественное начало. Но следует помнить, что и в евангельских текстах на кресте страдает человек. На этом же акцентирует внимание и Пастернак в романе «Доктор Живаго» – в стихотворении «Гефсиманский сад»: «Он отказался без противоборства, / Как от вещей, полученных взаймы, / От всемогущества и чудотворства, / И был теперь, как смертные, как мы <...>» [28: с. 655].

В этом ключе примечательна беседа Пастернака и Н.М. Любимова о христианстве:

«– Перед человечеством только один путь: христианство. Иначе – танк, царство танка, – с несвойственной ему медлительной властью в голосе сказал Пастернак.

– А как вы смотрите на связь христианства с искусством?

– Они неразделимы! – уже на высокой ноте, но столь же убежденно произнес Борис Леонидович. – Именно это я и пытался выразить в “Рождественской Звезде”.

Несколько лет спустя, когда я был у Бориса Леонидовича в гостях, он мне сказал:

– Христианство для меня не религия, а гораздо больше, чем религия. Это образ мыслей свободных и больших людей...» [29: т. 11, с. 622].

3) Воланд, Евграф: «В обоих романах присутствует таинственный избавитель, он же – Воланд у Булгакова и Евграф у Пастернака: появляются и помогают тогда, когда уже никто не может помочь. В безнадежной ситуации» [21: с. 317]. Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак отмечают, что образ Евграфа появляется в 1947 г., в результате чего

изменился первоначальный план романа [29: т. 4, с. 646].

4) Мастер и Маргарита, Юрий Живаго и Лара: «Наконец, пара *Мастер и Маргарита* отражается в паре *Живаго и Лара*. Деятельное участие любящей женщины – и ее исчезновение, любовь спасительная и бессмертная» [21: с. 317].

5) Булгаков – прототип Юрия Живаго: «<...> не обошлось и без биографических данных самого Михаила Булгакова, врача по образованию и первой профессии, практикующего земского доктора, по случайности, как и герой Пастернака, оказавшегося *внутри* гражданской войны» [21: с. 317]. С.Г. Буров также рассматривает Булгакова в качестве прототипа Юрия Живаго: «Булгаков и Пушкин (как реальная личность и как герой пьесы) стали прототипами Юрия Живаго, занимающегося в свои “последние дни” творчеством в изолированной комнате в Камергерском переулке. <...> Живаго – врач, как и Булгаков, и “незаконен” так же, как и тот» [13: с. 81].

Между тем, Пастернак в письме к М.П. Громову от 6 апреля 1948 г. писал о своем герое: «<...> главный герой, врач по профессии, но с очень сильным вторым творческим планом, как у врача А.П. Чехова. <...> Этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским, и когда я теперь пишу стихи, я их всегда пишу в тетрадь этому человеку Юрию Живаго» [29: т. 4, с. 646].

Сохранившиеся черновики романа «Доктор Живаго» позволяют сделать вывод о том, что степень важности, которую Пастернак придавал принадлежности своего героя профессии врача, менялась, причем кардинально (затруднялся – не затруднялся в выборе профессии). Сопоставим фрагмент из третьей части «Елка у Свентицких» в черновиках 1947 г. (была закончена к апрелю 1947 г. [29: т. 4, с. 646]) и в окончательном тексте:

Черновики 1947	Окончательный текст
<p>«Юра долго затруднялся выбором факультета. В нем очень сильна была тяга к искусству, к наукам гуманитарного цикла. Юрина душа была как некоторые пригороды. В ней все было сдвинуто и перепутано, все резко и самобытно, – взгляды, навыки и предрасположения. Он был беспримерно впечатлителен, свежесть его восприятия была чудовищно велика. Он хорошо думал и очень хорошо писал. Но он считал, что искусство не годится в призвание в том же смысле, как не может быть профессией прирожденная доброта или склонность к меланхолии или веселью.</p> <p>И не бог весть как любя медицину, он надеялся, что примирит в жизни все влечения и крайности» [29: т. 4, с. 570].</p>	<p>«В Юриной душе все было сдвинуто и перепутано, и все резко самобытно – взгляды, навыки и предрасположения. Он был беспримерно впечатлителен, новизна его восприятий не поддавалась описанию.</p> <p>Но как ни велика была его тяга к искусству и истории, Юра не затруднялся выбором поприща. Он считал, что искусство не годится в призвание в том же самом смысле, как не может быть профессией прирожденная веселость или склонность к меланхолии. Он интересовался физикой, естествознанием и находил, что в практической жизни надо заниматься чем-нибудь общепольным. Вот он и пошел по медицине» [28: с. 102].</p>

Установить связь двух романов на уровне замысла Пастернака невозможно, т. к. «автор систематически уничтожал черновики по мере написания романа», опубликованы «случайно сохранившиеся отрывки и записи, относящиеся главным образом к 1952–1954 гг. [29: т. 4, с. 656]. Кроме того, сохранившиеся черновики романа «Доктор Живаго» опубликованы не полностью, практически без отражения процесса работы писателя.

Как отмечает Н.Б. Иванова, «<...> эта перекличка Пастернака с романом и судьбой Булгакова может быть и

случайной. Но гипотеза об определенной внутренней связи двух романов-мучеников XX века мне представляется более чем вероятной» [21: с. 318]. Сохранившиеся свидетельства о творческой истории романа «Доктор Живаго» говорят, скорее, о близости замыслов Пастернака и Булгакова – «образ мыслей свободных и больших людей». Возможно, именно это потрясло Пастернака в его последнем разговоре с Булгаковым – они думали об одном и том же и решали во многом схожими средствами, но Булгаков несмотря ни на что выполнил этот труд, а Пастернак на тот момент отодвигал свою работу над главным произведением своей жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бокшанская Ольга Сергеевна. Письмо к Булгаковой Елене Сергеевне. 1940 г. апреля 25. Москвы – . маш. 1 п. 3 лл. Музей МХАТ. А № 4104/1.
2. Бокшанская Ольга Сергеевна. Письма к Пастернаку Борису Леонидовичу. М. – Чистополь. 1943 г., февраль 18 и 23. В письме от 18-го февраля приведена маш. копия письма Вл. И. Немировича-Данченко к Б.Л. Пастернаку [1943 г., до 18 февраля]. 2 п. 2 лл. Музей МХАТ. № 7843/1–2.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева. – М.: Пашков дом, 2014.
4. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др. – М.: Худож. лит., 1990.
5. Булгаков Михаил Афанасьевич. [«Жизнь господина де Мольера»] «Мольер. Жизнеописание. Тетрадь I» – материалы к роману и главы 1 и 2 перво-начальной редакции. 1932. Москва. Автограф. 70 лл. НИОР РГБ.

- Ф. 562. К. 3. Ед. хр. 5.
6. Булгаков Михаил Афанасьевич. Конспективная запись замысла пьесы «Ласточкино гнездо» («Альгамбра»). 1940, янв. 6. 3 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 10.
 7. Булгаков Михаил Афанасьевич. [«Мастер и Маргарита»] – роман с вариантами названия. Первая редакция (главы 1 – начало 15-й). 1928? – начало 1929. Автограф карандашом и чернилами. 180 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1.
 8. Булгаков Михаил Афанасьевич. [«Мастер и Маргарита»] [«Копыто инженера»] – роман. Вторая редакция (главы 1–4, конец 7-й, 15-я). Не ранее 1928 – не позднее мая 1929. Автограф карандашом и чернилами и рукою Л.Е. Белозерской. 158 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2.
 9. Булгаков Михаил Афанасьевич. Пометы на статье И.В. Миримского «Социальная фантастика Гофмана» («Литературная учеба», 1938, № 5). 1938. Красным и синим карандашом. 112 с.
 10. Булгакова Елена Сергеевна. Дневник. 1940, марта 10 – апр. 16. Автограф карандашом и чернилами. 47 лл. (9 чист.). НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 9.
 11. Булгакова Елена Сергеевна. Записи дневникового характера о ходе болезни М.А. Булгакова, его смерти и похоронах. 1939, дек. 18–1940, марта 16. Автограф, частично рукою Е.А. Светлаевой и другими. 72 лл. (4 чист.) Карандашом и чернилами. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 4.
 12. Булгакова Елена Сергеевна. Записи мемуарного характера о встречах М.А. Булгакова с Б.Л. Пастернаком и К.А. Фединым. 1960-е гг. Автограф. 1 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 30. Ед. хр. 6.
 13. Буров С.Г. Булгаков как одна из тайн «Доктора Живаго» Пастернака // Вестник Ставропольского госу–

- дарственного университета. – 2010. – № 6. – С. 80–85.
14. Венкстерн Наталья Алексеевна. Дневник Н.А. Венкстерн за 1946–1947 гг. февраль 1946 г.–13 янв. 1947 г. 165 л. Л. 49 об. РГАЛИ. Ф. 2050. Оп. 1. Ед. хр. 135.
 15. Виленкин В.Я. Воспоминания с комментариями. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1991. – 496 с.
 16. Волгин И. Не удостоенные света. Булгаков и Мандельштам: опыт синхронизации // Октябрь. – 1992. – № 7. – С. 126–160.
 17. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука. Издат. фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
 18. Гиацинтова Софья Владимировна. Письма Венкстерн Натальи Алексеевны Гиацинтовой С.В. 1914–1955 гг. 17 пп. 38 лл. РГАЛИ. Ф. 2049. Оп. 1. Ед. хр. 205.
 19. Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л. Яновской. – М. : Изд-во «Кн. палата», 1990. – 400 с.
 20. Ермолинский С.А. Из записок разных лет; Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. – М.: Ис-во, 1990. – 256 с.
 21. Иванова Н.Б. Булгаков и Пастернак. Точность тайн // М.А. Булгаков: pro et contra, антология / Сост. О.В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2019. – С. 304–321.
 22. Колышева Е.Ю. Булгаковский текст в творческой истории «Поэмы без Героя» А.А. Ахматовой // А.А. Ахматова: русская и национальная литературы: Материалы международной научно-практической конференции 25–26 сентября 2019 г. – Ер.: Лусабац, 2019. – С. 241–254.
 23. Лакшин В. Мир Михаила Булгакова // Литературное обозрение. – 1989. – № 11. – С. 17–27.
 24. Лакшин В.Я. Открытая дверь: Воспоминания и портреты.

- М.: Моск. рабочий, 1989. – 448 с.
25. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1 / Ред. коллегия: П.И. Лебедев-Полянский, А.В. Луначарский, И.М. Нусинов, В.Ф. Переверзев, Н.А. Скрыпник; отв. ред. В.М. Фриче; отв. секретарь О.М. Бескин. – М.: Издательство Коммунистической академии, 1929. – 768 стб.
26. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 3 / Ред. коллегия: И.М. Беспалов, П.И. Лебедев-Полянский, И.Л. Маца, И.М. Нусинов, В.Ф. Переверзев, Н.А. Скрыпник, В.М. Фриче; отв. ред. А.В. Луначарский; отв. секретарь О.М. Бескин. – М.: Издательство Коммунистической академии, 1930. – 634 стб.
27. Михайлова Г.П. Ахматовские посвящения М.А. и Е.С. Булгаковым в русском поле литературы 1940–1960-х годов // М.А. Булгаков. Русская и национальные литературы: материалы международной научно-практической конференции. – Ер.: «Антарес», 2017. – С. 362–375.
28. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго: роман. Стихотворения / Вступ. ст. Е. Пастернака. – М.: Эксмо, 2009. – 800 с.
29. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003–2005.
30. Пастернак Б.Л. «Существования ткань сквозная...»: переписка с Евгенией Пастернак, дополненная письмами к Евгению Борисовичу Пастернаку и его воспоминаниями / Предисл. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 715 с.
31. Пастернак Борис Леонидович. Телеграммы и письма к Бокшанской Ольге Сергеевне. 1943 г. февраля 4, марта 1, 10, 14. Подлинники. Автограф. 2 тел. 2 п. 5 лл. Музей МХАТ. А № 3970/1–4.

32. Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко: В 2 т. Т. 2. 1931–1942 / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. – М.: МХТ, 2005. – 911 с.
33. Чудакова М.О. Архив М.А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей Гос. б-ки им. Ленина, вып. 37, 1976. – С. 25–151.
34. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – 2-е изд. – М.: Книга, 1988. – 672 с.
35. Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 11–17.
36. Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. – 1976. – № 1. – С. 218–253.
37. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб.: Издательский дом «Миръ», 2009. – 1488 с.
38. Яновская Л.М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. – М.: ПРОЗАиК, 2013. – 752 с.
39. Яновская Л. Треугольник Воланда: главы из книги // Октябрь. – 1991. – № 5. – С. 182–202.

СКРЕЩЕНИЕ ТЕКСТОВ БОРИСА ПАСТЕРНАКА (СТИХОТВОРЕНИЕ «КОНЕЦ» И ГЛАВА «ОКОНЧАНИЕ» ИЗ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»)

Ладохина О. Ф.

*Кандидат филологических наук, доцент
МГПУ*

Многие поэты известны своей прозой, она порой затмевает их поэтическое наследие. Особенностью поэтики Б. Пастернака, на наш взгляд, являются гармоничное «скрепление» поэтического начала и прозаического текста. «Пастернак стремился скоординировать прозу и стихи», по словам И.А. Гурвича, в роман «Доктор Живаго» введены стихи не для демонстрации совершенной поэтической техники: «есть резон сравнить результаты осуществленной Пастернаком “переделки” стиля – поэтического и прозаического (может быть сравнение и предполагалось)» [2: с. 240]. Вариант прозиметрического текста Б. Пастернака наталкивает на мысль, что сравнение прозаического текста романа не только со стихами доктора Живаго, а и с его стихами из книги «Сестра моя – жизнь» дает возможность по-новому взглянуть на эти тексты. Не случайно несколько лет назад режиссер Максим Диденко в спектакль по книге «Сестра моя – жизнь» в Гоголь-Центре вводит героем Гамлета, словно ведет переключку со стихотворением Юрия Живаго, таким образом, и с романом:

Я один, все тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти[4: с. 671].

Н.А. Фатеева отмечает, что текстовая действительность порождается в «Докторе Живаго» не на основании только фабульных приемов, а с опорой «памяти слова». Именно эту опору, на наш взгляд, можно найти, сопоставляя последнюю часть романа «Окончание» со стихотворением «Конец» из

книги «Сестра моя – жизнь» В письмах Пастернак говорил о том, что между книгой «Сестра моя – жизнь» и романом «Доктор Живаго» есть много общего. Также исследователь поэтики этого книги «Сестра моя – жизнь» С.Н. Бройтман отмечал, что это «книга об утраченном и обретенном времени», и «тема личности и истории – ключевая» [1.; с. 51]. И в книге, и в романе автор ухватил время, и там, и там действительность на наших глазах превращается в стихи, только в романе, по закону жанра, это делается постепенно, а в цикле – 50 стихотворений с ускорением демонстрируют течение жизни. Это и не роман в стихах, это своеобразное собрание пестрых глав, объединенных 1917 годом, когда сплелись исторические и личные драмы. Это и признание в любви, отсюда особенная лексика, и повествование о государственном терроре. В книге «Сестра моя – жизнь» Б. Пастернак выразил свою эстетическую позицию в цикле «Занятие философией», дал определение поэзии:

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это двух соловьев поединок.
Это – сладкий заглохший горох,
Это слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и с флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядки[4: с. 131].

Источник творчества для художника во всем, что его окружает. Эту философию Пастернак разовьет и в романе, когда Юрий Живаго, вернувшись в Москву, «в период пожирающей деятельности» ловил будущие образы задуманного то в воздухе, то по углам: «...жилая комната доктора была пиршественным залом духа, чуланом безумств, кладовой откровений»[5: с. 639]. То, что в книге «Сестра моя – жизнь» было показано пунктиром («Мирозданье – лишь страсти разряды, человеческим сердцем накопленной [4: с.

133], в романе в описании «немногосложной повести Юрия Андреевича, восемь или девять последних лет его жизни перед смертью»[5: с. 618] повторится как данность, скрещение городской жизни с личными переживаниями героя.

Стихотворение «Конец» начинается с вопросов: «Наяву ли все? Время ли разгуливать?» [4: с. 161] И сразу же выстраивается связь с частью «Окончание» из романа, этими же вопросами задается Живаго, вернувшись в Москву: «Солнечные блики, отраженные золотыми куполами храма Спасителя, падали на мощенную четырехугольным тесаным камнем, по щелям поросшую травой, площадь»[5: с. 625]. «Статьи и стихотворения были на одну тему. Их предметом был город» [5: с. 640]. Внешнее, как всегда у Пастернака, проецируется на внутренние переживания. Живаго постепенно «терял докторские навыки и познания», испытывал состояние угнетения, безучастия к себе самому, ему тоже, как лирическому герою стихотворения, поначалу «приелось жить» [4: с. 161]. Доктор и его спутник Вася Брыкин пытаются изменить вектор продвижения по жизни:

«— Надо будет, Вася, чем-нибудь заняться.

— Я так располагаю, учиться» [5: с. 626].

Васино мечтание, «маманин лик по памяти написать», станет реальностью, а доктор писал книжки по различным вопросам, стихи, рассказы, их очень ценили. Однажды Юрий Живаго во время заработков распиливания дров разбогатевшим спекулянтам и квартирохозяевам полубопытствовал, что за книга лежала на письменном столе, и это был сборник его стихотворений. Портрет идеального поэта, задуманный в книге «Сестра моя – жизнь», завершен в романе: он свободно думал, управлял по своей воле разговорами, в которых участвовал, говорил естественно и связно. О таких людях-творцах Пастернак писал: «Они проводил жизнь среди хороших книг, хороших мыслителей, хороших композиторов, хорошей, всегда, вчера и сегодня

хорошей, и только хорошей музыки, и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы»[5: с. 633].

Лучше вечно спать, спать, спать
И не видеть снов.

Снова – улица. Снова – полог тюлевый
[4: с. 161].

Смеем предположить, что сны пророческие как у лирического героя стихотворения «Конец», так и у Юрия Живаго, они тоже о городе. Квартира, в которой жил Живаго, была на перекрестке: «летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики окнами верхних помещений... вертится вокруг меня» [5: с.641].

Обратим внимание, что в заглавии книги ключевое слово – жизнь, как в романе ключевое слово – Живаго: «Мне невероятно хочется жить, а жить ведь значит всегда порываться вперед, к высшему, к совершенству» [5: с. 636]. В стихотворении «Конец» из книги «Сестра моя – жизнь» осенний пейзаж «изжелта-сизым бисером нежится» [4:с. 161] и умирает, «листья в августе, с астмой в каждом атоме»[4: с. 161] доживают свой век, то в романе смерть главное героя показана метафизически.

После смерти Юрия Живаго были найдены записи. В которых он говорит о неразрывной связи с искусством и душой города, в котором он жил: «Постоянно день и ночь шумящая за стеной улица так же связана с современною душой, как начавшая увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом.»[5: с. 641].

А строку «окна сцены мне делают» [4: с. 162] можно связать с эпизодом, когда Юрий Живаго глазел на идущих и едущих в вагоне трамвая. Старая седая дама в сиреновом за окном как судьба, как воспоминание, ведь это была его старая

знакомая – швейцарская подданная мадемуазель Флери из Мелюзеева. И еще аллюзия на другие строки стихотворения: «Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных...»[4: с. 162].

Н.А. Фатеева отмечает, что в романе «Доктор Живаго» «существует круг трансформаций “рождение–жизнь– смерть– воскресение” поэта, который ретроспективно проецируется на эволюцию Пастернака, и он связан с появлением его книги стихов с символическим названием “Второе рождение”, демонстрирующей, что и в сознании Пастернака идеи “конца” и “второго рождения” тесно взаимосвязаны» [6:с. 348]. Пастернак вернул Юрия Живаго в Москву для легкой смерти, как в природе, с надеждой на воскресение.

В 1956 году Шаламов подарит Пастернаку много записей с подробностями лагерного быта «в надежде, что те войдут в «Доктора Живаго», новый роман, новый роман, одновременно охватывающий советское и внесоветское историческое прошлое» [2: с. 165]. Шаламов считал, что Пастернак нашел способ спасения мира: то, что он говорил в лирике, вырвалось в прозу, окончательный результат его творческих усилий. «Тоска слов» в стихотворении «Конец», на наш взгляд, это описание смерти, а глава «Окончание» – это предчувствие воскрешения в живом языке:

Давай ронять слова
Как сад – янтарь и цедру,
рассеянно и щедро,
едва, едва, едва[4: с. 156].

Мы не ставили себе задачи установить все параллели между поэтическим текстом из книги «Сестра моя – жизнь» и частью романа «Доктор Живаго» под названием «Окончание», но, тем не менее, текстовые переключки нельзя не заметить, они наталкивают на мысль, что у поэта было время творческого взлета в течение написания этих текстов. Коннотация слова «конец» и «окончания» близка, но

разительна оттенками. Конец абсолютен. А окончание включает в себя еще продолжение истории, и ими станут «Эпилог» и «Стихотворения «Доктора Живаго», где и происходит воскрешение:

«Я в гроб сойду и в третий день восстану» [4: с. 698].

В двух этих текстах Пастернак передает ощущение единства природы, истории, любви и творчества, неделимость этих миров. И если в книге стихотворений только намеки на то, как мир прислушивается к поэту, то в романе в последней части мы видим, как герой перевоплощается в голос в родном городе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
2. *Гурвич И.А.* Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII– XX вв.). М.: Володей, 2002. 256 с.
3. *Михайлик Е.* Незаконная планета: Варлам Шаламов: опыт медленного чтения. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 376 с.
4. *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: в 11 т. Т.1, М.: Slovo.– 576 с.
5. *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. М.: Гудьял-Пресс, 1998. 744 с.
6. *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД В ТВОРЧЕСТВЕ ПАСТЕРНАКА

Мадоян В. В.

Доктор филологических наук, профессор

Шейранян С. З.

Кандидат педагогических наук, доцент

*Национальный университет архитектуры и
строительства Армении*

Феномен переводческого гения Пастернака авторы статьи видят в его поэтическом таланте, тонком вкусе, художественном чутье, в мастерском владении как иностранным, так и родным языком, в доскональном знании особенностей биографий переводимых авторов, их жизненного опыта, эстетических позиций, исторических условий, в которых они жили и творили, природы, национального колорита страны, ее культуры, традиций и обычаев. Сказанное подтверждается многочисленными примерами из поэтических переводов Б.Л.Пастернака.

Художественный перевод требует особого искусства слова, поскольку произведение – оригинальное или переведенное – должно звучать, приносить людям радость творческого полета, вдохновлять.

В длящемся уже не одно столетие споре между приверженцами точного, буквалистского перевода (Н.И.Гнедич, П.А.Вяземский, А.А.Фет, М.Л.Лозинский, В.Я.Брюсов) и перевода свободного, стремящегося в первую очередь передать не столько букву оригинала, сколько его дух (В.А. Жуковский, Ф.И.Тютчев, В.Иванов, М.Л.Михайлов, А.А. Блок, С.Я.Маршак), Борис Пастернак занимает особую позицию, пытаясь по возможности совместить эти два подхода. Феномен переводческого гения Пастернака заключается в том, что максимально бережное, тактичное, уважительное

отношение к переводимому произведению у него сочеталось с собственной творческой самостоятельностью. По справедливому замечанию Л.Озерова, “созданное Борисом Пастернаком несет на себе все черты его индивидуальности настолько, что не нуждается в подписи переводчика. Его творения легко узнаваемы в сонме других, даже отличных переводов” [1, с.9]. Вместе с тем, отмеченная выше индивидуальность ни в коей мере у него не заслоняет удивительно тонко, изящно и непринужденно переданной творческой индивидуальности самого автора оригинального произведения. В частности, переведенные Б.Пастернаком сонеты В.Шекспира, философская трагедия Гете “Фауст”, лирика поэтов Грузии представляют собой блестящие примеры синтеза поэта и переводчика. В известной работе “Замечания к переводам из Шекспира” Б.Пастернак так изложил свои взгляды на существо и задачи художественного перевода: ”Дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости... Сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации” [2, с. 413]. Свое переводческое кредо Б.Пастернак обозначил очень емко и точно: ”Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности” [2, с. 413].

Конечно, выбор автора, а также произведения для перевода во многом определяются именно творческой индивидуальностью и личными пристрастиями самого переводчика, которому, естественно, выгоднее переводить произведения, внутренне созвучные ему, ибо любой качественный поэтический перевод требует вживания и сопереживания. Поэт-демократ Василий Курочкин стал непревзойденным доселе переводчиком песен Беранже о тяжелой доле простых

тружеников, о нищете и страданиях народа во многом благодаря тому, что у него с французским поэтом было одно мироощущение, одни политические воззрения, один общественный темперамент. У обоих поэзия была действенным инструментом в борьбе за народное благо. Кроме того, В.С.Курочкину удалось непринужденно, выразительно, изящно, с искрящимся остроумием передать музыкальный и ритмический рисунок песен Беранже еще и потому, что, во-первых, он никогда не стремился к точной передаче незначительных подробностей оригинала, но передавал его дух, внутреннюю силу, а во-вторых, он сам был очень популярным автором резких сатирических куплетов. Отметим также, что он долгое время редактировал известный в 1860-х годах сатирический журнал “Искра”.

Рассуждая о достоинствах художественных переводов, И.С.Тургенев совершенно справедливо отмечал: “Чем более перевод нам кажется не переводом, а непосредственным, самобытным произведением, тем он превосходнее; читатель не должен чувствовать ни малейшего следа той ассимиляции, того процесса, которому подвергся подлинник в душе переводчика; хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза. Такой перевод не может быть неверным” [3, с. 43].

В этой связи интересно также мнение А.С.Пушкина, который считал, что “русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к переложению слово в слово” [4, с.232].

Б.Л.Пастернак пополнил сокровищницу русского поэтического перевода блистательными образцами. Тут целая поэтическая библиотека мира: Англия (В.Шекспир, Дж.Г. Байрон, У.Ралей, Дж.Китс, П.Шелли), Германия (И.В.Гете, И.Шил-лер, И.Бехер, Ф.Верфель, Р.М.Рилькс), Франция

(П.Верлен), Испания (Р.Альберти), Чехия (В.Незвал), Польша (В.Броневский, Б.Лесьмян), Венгрия (Ш.Петефи), Индия (Р.Тагор), Армения (А.Исаакян, А.Граши, А.Акопян), Грузия (Н.Бараташвили, В.Гаприндашвили, К.Коладзе, Г.Леонидзе, К.Надирадзе, Т.Табидзе, С.Чиковани, В.Пшавела, П.Яшвили), Украина (Т.Шевченко, П.Тычина) и т.д.

В переводах из В.Шекспира Б.Пастернаку удалось передать и лаконизм английской речи в целом, и речевые особенности каждого из персонажей в отдельности. Например, в трагедии “Гамлет” не только речь, но и манера говорить нараспев, растягивая гласные, отчетливо выявляет доверчивость, легкомыслие королевы. В переводах Б.Пастернака ощущается даже малейшее изменение тональности речи героев в зависимости от конкретной ситуации. Ромео (“Ромео и Джульетта”) в начале трагедии говорит высокопарно, мелодично, рифмованными стихами, порой даже бессмысленными. После же встречи с Джульеттой от этой высокопарности, притворства не остается и следа.

Известно, что творчество Гете в целом и его “Фауст” в частности всегда имели горячий отклик в русской литературе. Один только “Фауст” переводился на русский язык более двадцати раз, хотя наиболее удачными из них сегодня справедливо считаются переводы Николая Холодковского и Бориса Пастернака. Первый, безусловно, точнее, однако второй – художественнее, поэтичнее, выразительнее.

Очень точно и вместе с тем предельно лаконично обозначил достоинства пастернаковского перевода А.В.Михайлов: “К счастью для русского читателя (если он не знает немецкого языка), у нас есть “Фауст”, переведенный Борисом Пастернаком. Этот перевод настолько полно и точно передает, в совсем иной языковой стихии, стиль и смысл подлинника, насколько это возможно для поэта, который начинает не с “буквы” текста, который творчески воссоздает поэтическую высоту оригинала” [5,с.12]. Б.Пас-

тернаку удалось передать поразительную многогранность, всю глубину философской мысли и чувств “величайшего немца” (Ф.Энгельс), не утрачивая при этом легкости и непринужденности повествования. Для сравнения, например, можно сказать, что в многочисленных в целом очень удачных поэтических переводах В.А.Жуковского частенько ощущается неуместная, чуждая И.В.Гете элегическая интонация.

Очарование свободной поэтической речи в переводах Б.Пастернака вообще и в переводах из И.В.Гете в частности достигается также безупречным знанием русского языка, создающим иллюзию импровизации. Ведь, как метко заметил С.Я.Маршак в одном из своих стихотворений,

Хорошо, что с чужим языком ты знаком,
Но не будь во вражде со своим языком
[6, с. 219].

И сегодня завораживает читателей музыка стиха Поля Верлена в переводах Б.Пастернака. Понимая, что для П.Верлена музыкальность созвучий порой (но не всегда) была намного важнее самого смысла, Б.Пастернак старается прежде всего в точности передать ритм и темп музыкальной мелодии оригинала. Поэтому уделяется такое большое внимание блистательной отделке стиха и особенно рифме, обладающей огромной силой воздействия (вспомним, что еще В.В.Маяковский уподоблял строчку “фитилю”, а рифму - “бочке с динамитом”):

Хандра ниоткуда,
На то и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

Сказанное выше не означает, однако, что Б.Пастернак пренебрегал смыслом верленовского стиха во имя вокала, и убедительным подтверждением тому могут служить следующие строчки из стихотворения “Искусство поэзии”:

О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!

Необычайно естественно и живо звучат пастернаковские переводы из армянской лирики, сущность которой, по мнению Аветика Исаакяна, “составляют любовь к жизни, к человеку, жажда счастья, благоговейное восхищение красотой природы, тоска по родимому очагу” [7, с.4]. Б.Пастернак использует целый арсенал языковых, тематических и образных средств. Удивительную изобретательность проявляет он и при передаче специфической фактуры армянского стиха.

По сей день высказывается предположение, что интерес Б.Пастернака к А.Исаакяну мотивирован был главным образом “символизмом” армянского поэта, ведь первые стихи самого Пастернака содержали черты символистской поэтики: обилие тонких полутонов и намеков, свое, чаще неопределенное, смутное представление об окружающей действительности и пр. Однако такое объяснение представляется нам чересчур упрощенным. Скорее всего Б.Пастернак увидел в Аветике Исаакяне, выражаясь словами Александра Блока, поэта “первоклассного”: “может быть, такого свежего и непосредственного таланта теперь во всей Европе нет” [8, с. 456]. Его не могла не привлечь откровенность и высокая нравственность, мужественность и сердечность, сочувствие и сострадание, великодушие и доброта, верность и самопожертвование, просветляющая душу человека любовь и нежность – все то, без чего нельзя себе представить лирику А.Исаакяна. Кроме того, Б.Пастернака всегда интересовали

поэты, в произведениях которых ощущалась фольклорная, национальная стихия (например, Гете, Гейне, поэты Грузии). Б.Пастернак, безусловно, не только понимал мысли А.Исаакяна, но и чувствовал их, а это необходимое условие при переводе именно таких поэтов, как А.Исаакян, поскольку у него чувства часто плавно переходят в мысли, а мысли являются продолжением чувств.

Б.Пастернак виртуозно пользуется ритмическими возможностями слога и стиха (и прежде всего ритмическими замедлениями и ускорениями), в частности, при переводе стихотворений Ашота Граши. Вот пример неторопливого, плавного ритма:

В детском краю возле дома
Жаворонок, звеня,
Совьет гнездо из соломы
Из усов ячменя.
Будет весна в те времена,
В дни, как не будет меня.

Совершенно в другом, стремительном ритме конской скачки, на одном дыхании читается все стихотворение “Я родился в седле...”:

Солнце – конь боевой –
Мчалось вдоль по обрыву
И трясло головой
И косматую гривой.

Конь легко в высоту
Поднимался с размаху,
Превзойдя быстроту
Скакунов Карабаха.

В основе стихотворения Ашота Граши “Мои глаза, из глубины долины...” размышления автора о бренности человеческого бытия, мысли о близкой и неизбежной собственной смерти. Однако общая тональность произведения оптимистическая, жизнеутверждающая, без какого бы то ни было элемента меланхолии и пессимизма. В своем переводе Борис Пастернак мастерски сумел передать присущую оригиналу мажорную интонацию. Удалось также тонко воспроизвести и особенности самой манеры письма и почерк А.Граши.

Но я не сгину. Я надгробье сдвину
В стремление встать и ветви разогнуть.
Я персиком цветущим тень раскину
И буду воздух листьями тянуть.
Земля! По зову песни соловьиной
Я оживу, очнусь когда-нибудь...

Проверку временем выдержали и блистательные поэтические переводы Б.Л.Пастернака из грузинской лирики, которые он делал на протяжении многих лет, scrupulously изучая особенности биографии каждого поэта, его жизненный опыт и эстетическую позицию. Отдельно следует отметить полное собрание сочинений “величайшего грузинского поэта” (определение Б.Пастернака) Николоза Бараташвили, поэта масштабного, с возвышенной душой, мятущейся в поисках правды и родственной души. Борис Пастернак был хорошо знаком с биографией самого Н.Бараташвили, о чем свидетельствует несколько статей, посвященных жизни и творчеству грузинского поэта. Переводчик имел ясное представление не только о том, что дорого поэту, что он любит и о чем охотно говорит, но и о том, с чем он не согласен, что не приемлемо для него, о чем он предпочитает не говорить вслух. Примечательно, что Н.Бараташвили был

безнадежно влюблен в Екатерину Чавчавадзе, свояченицу А.С. Грибоедова. Не случайно лучшие его произведения предваряются именно посвящениями Е.Чавчавадзе. Любимая, однако, предпочла поэта знатному грузинскому аристократу. Во многом трагические раздоры со средой, счеты поэта с высшей аристократией на протяжении всей жизни и объясняются этим фактом его личной биографии. Этим же объясняет Борис Пастернак основную тональность и мотивы его творчества: ”Лирику Бараташвили отмечают ноты пессимизма, мотивы одиночества, настроения мировой скорби”[9, с. 409]. В целом оценивая лирику Николоза Бараташвили, Б.Пастернак приходит к выводу, что все его стихотворения, и “даже самые созерцательные, очень драматичны и носят тот личный отпечаток, который заставляет подозревать за каждой мыслью какое-то реальное происшествие, ее побудившее” [10, с. 407].

Национальный колорит Грузии удалось мастерски передать Б.Пастернаку точным воспроизведением неповторимого, живописного пейзажа, деталей быта и обстановки, традиций и обычаев страны, оборотов речи, а также выражений, которые “восходят к обрядовым особенностям старого языческого и нового христианского календаря”[11, с. 410].

Представления Н.Бараташвили об одушевленности явлений природы изящно переданы Б.Пастернаком при помощи следующих образов: Кура “бормочет”, “целует корни дерева”; чинара “бьется дрожью”, “нагнулась устало”; луна “догадалась”; месяц “зажег на груди у нее ожерелье”; “молчат” окрестности, “спокойно спит” предместье; ветер “заматывает локоны в клубки”; туман “ползет с лугов” и т.д.

О высоком уровне культуры Б.Пастернака как переводчика, об искреннем сочувствии к воззрениям переводимого автора на жизнь свидетельствуют и его Колау Надирадзе, откровенный и непосредственный, и его Важа Пша-

вела, лукавый, умудренный опытом, и его Георгий Леонидзе, влюбленный в родную природу, корнями связанный со своей землей, со своим народом.

Подводя некоторые итоги, попытаемся еще раз ответить на вопрос, в чем же кроется секрет поразительного переводческого гения Б.Пастернака. Во-первых, конечно же, следует отметить, его поэтический талант, блестящую даровитость, тонкий вкус, художественное чутье. Во-вторых, мастерское знание и чувство как иностранного, так и родного языка. В-третьих, доскональное знание особенностей биографий переводимых авторов, их жизненного опыта, эстетических позиций, исторических условий, в которых они жили и творили, природы, национального колорита страны, ее культуры, традиций и обычаев. Немаловажно и то, что Б.Л.Пастернак был неутомимым тружеником, который (и как поэт, и как прозаик, и как переводчик, и как теоретик художественного перевода, и как критик, и как музыкант, и как философ) стремился “во всем ... дойти до самой сути”:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Озеров Л. Почва и судьба. - В кн.: Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. Переводы. - М.: Правда, 1990, с.5 – 19.

2. Пастернак Б. Замечания к переводам из Шекспира.- В кн.: Пастернак Борис. Собр. соч. в пяти томах. Т.4. – М.: Худ. лит-ра, 1991, с.413 – 431.
3. Тургенев И.С. Фауст: траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части М.Вронченко.- Собр. соч. в 12 томах. – М.: Худ. лит-ра, 1976-1979. Т12. – 479 с.
4. Пушкин А.С. О Мильтоне и переводе “Потерянного рая” Шатобрианом. – Собрание соч. В 10 томах, т.6, с. 225-235.
5. Михайлов А.В. Гете, поэзия, ”Фауст”.- В кн.: И.В.Гете. Фауст. Лирика.- М.: Худ. лит-ра, 1986, с. 3-12.
6. Маршак С.Я. Собр. соч. В 4 томах. Т.2.- М.: Правда. – 1990 г., 528 с.
7. Исаакян А. Мысли о лирике. – Литературная газета, 1941 г., 11 мая, с. 4.
8. Блок А.А. Письмо А.А.Измайлову от 28 января 1916 года.- В кн.: Блок А.А. Собр. соч. в восьми томах. Т.8. Письма.- М., Л.: Худ. лит-ра, 1963, с. 455- 456.
9. Пастернак Б. Николай Бараташвили. – В кн.: Пастернак Борис. Собр. соч. в пяти томах. Т.4. - М.: Худ. лит-ра, 1991, с. 407 – 410.
10. Пастернак Б. Великий реалист. – В кн.: Пастернак Борис. Собр. соч. в пяти томах. Т.4. – М.: Худ. лит-ра, 1991, с. 407.
11. Пастернак Б. Несколько слов о новой грузинской поэзии. – В кн.: Пастернак Борис. Собр. соч. в пяти томах. Т.4. – М.: Худ. лит-ра, 1991, с. 410 - 412.

**ПУТЬ В БЕССМЕРТИЕ:
ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ В РОМАНЕ В СТИХАХ
Б. ПАСТЕРНАКА «СПЕКТОРСКИЙ»**

Мальцева О.А.

*Кандидат филологических наук, доцент
Балтийский федеральный университет имени И. Канта*

Работая над романом в стихах «Спекторский» (1931), Б. Пастернак в мае 1928 г. писал, что «дошёл до очень тяжёлой и критической черты, за которой находится, по теме – истекшее десятилетие – его события, его смысл и прочее, но не в объективно-эпическом построении, как это было с “1905-м”, а в изображении личном, “субъективном”, то есть придётся рассказать о том, как мы всё это видели и переживали» [7 : 207]. Однако, по свидетельству А. Сергеева-Клятис, «роман в стихах как форма показался критикам не освоенным автором, разрыв эпического и лирического, а также явное предпочтение лирики эпосу в романе представлялись им недопустимыми. Подчёркивалось неумение Пастернака выстроить единую эпическую форму» [9 : 38]. Интересные наблюдения в связи с оценкой пастернаковского произведения в то время содержатся в книге Л. Флейшмана: «<...> пастернаковский текст в целом остался <...> недостаточно понятным, и, почувствовав тематико-идеологическую отчуждённость стихотворного романа от царящих литературных норм, они не решались сформулировать, в чём именно расходилась пастернаковская позиция с общепринятой. Поэтому критика в адрес романа оказалась направленной по линии чисто художественных претензий <...>. Зато вопрос об идеологической неприемлемости её отпал сам собою» [10 : 56–57]. Таким образом, очевидной становится проблема понимания текста, которая возникла уже к моменту первой публикации произведения.

В последние десятилетия исследователи пытаются переосмыслить творческое наследие «крамольного» нобелевского лауреата и его роман в стихах «Спекторский» в частности. Например, В. Альфонсов считает, что «незавершённость и прерывистость сюжетных коллизий, резкие метаморфозы, случившиеся с отдельными героями» имеют свой смысл: «<...> незавершённой рисуется сама эпоха перелома; в сюжетном построении “Спекторского” заключена мысль историческая, больше того – определённая философия истории» [1 : 186–187]. Следует заметить, что сам Пастернак действительно настаивал на значимости в его произведении «композиционной стихии», которая «вошла в моё переживание как неразложимый элемент» [7 : 237]. Д. Быков в своей книге полагает, что в романе имеет место «пастернаковская конспирологическая манера» [2 : 313]: поэт, по его мнению, пытаясь обойти цензуру, «в море лирических туманностей» прятал и растворял «точнейшие диагнозы и горькие констатации» о времени, с которым у его героя «непримиримое расхождение» [2 : 310]. Надо сказать, что на сегодняшний день, пожалуй, остаётся открытым вопрос о сути этих «диагнозов и констатаций» и о механизмах их реализации в поэтическом тексте Пастернака.

Как нам представляется, ключевыми в понимании авторской концепции личности и истории в романе могут служить некоторые закономерности в образе его главного героя. Заметим, что практически сразу после появления романа «в Спекторском увидели автобиографического героя, во многом близкого как лирическому герою Пастернака, так и образу лейтенанта Шмидта из одноимённой поэмы» [9 : 38] (позже в данный перечень был вписан и Юрий Живаго) – героя, который характеризуется как «вечный неудачник, состоящий в заговоре с более могущественной силой, нежели все социальные катаклизмы» [2 : 320]. Эта «могущественная сила», которая является важной составляющей упомянутых

образов, по сути своей оказывается воплощением христианских идей (достаточно вспомнить, например, фактическую цитату из Евангелия от Иоанна (15 : 13) в образе Петра Шмидта: «Я жил и отдал / Душу свою за други своя» [4:312] или характеристику самого Сергея Спекторского как «Ни на что не пригодный человек, Христос Христом, сама пассивность» [6:143]. Другими словами, исследование интертекстуальных связей произведения Пастернака с библейскими книгами, по нашему мнению, может быть продуктивным для характеристики взаимоотношений героя и его эпохи.

В своём произведении автор точно указывает хронологические рамки того исторического времени, в которое происходит действие, – 1913 г. и 1919 г., то есть годы до и после Первой мировой войны и революции. Однако здесь нет ни одного непосредственного изображения самих исторических событий. Центральной фигурой оказывается обыкновенный человек – «человек без заслуг» Сергей Спекторский, в частной жизни которого по-своему, очень лично и неповторимо, воспринимаются люди, эпоха и окружающий мир. Вопрос о том, как простые, «маленькие» в истории люди, наподобие Спекторского или самого Пастернака, «всё это видели и переживали», был для автора очень важным, концептуальным для его мировоззрения. Недаром поэт отмечал, что он пишет «своего Медного всадника, скромного, серого, но цельного, и кажется, настоящего» [5:369], вспоминая одно из первых произведений в русской литературе, в котором поднимается проблема отношений «маленького», политически не zaangażированного человека и «большой» истории.

В романе Пастернака прослеживаются три сюжетные линии. Первая связана с образом города, в котором живёт герой и который возникает уже на первых страницах романа. Это образ предрассветного города, приходящего в себя после

ночного «разгула» («слихие игроки», «трактирный гам», «голая русалка алкоголя», «подвыпивший разиня» [5 : 10]). Образ утреннего похмелья присущ даже окружающему миру («Пунцовой стужи, пьяной, как крюшон» [5 : 12], «И солнца диск, едва проспавшись, сразу / Бросался к жжёнке и, круша сервиз, / Растягивался тут же возле вазы, / Нарезавшись до положенья риз» [5:12]). Носителями соответствующих мотивов являются и образы конкретных жителей столицы, которые решили в весёлой компании праздновать Рождество в загородном доме («немало было выжиг» [5 : 13], «О личности не может быть и речи» [5 : 13], «бульканье вина» [5 : 14], «шумят, смеются, пьют» [5 : 15]). Созданию образа способствуют соответствующие библейские мотивы – греха и тьмы, сна и душевной пустоты (ср.: «Кругом галдят, как бубенцы в тимпане, / От сердцевины отвлекая слух» [5 : 13] и «Если я <...> любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий» (1 Кор. 13 : 1)), нечистой силы, зверя («чёрт», «фыркали» [5 : 15]) и приближающегося суда («капут» [5 : 15], «конец» [5 : 16], «осуждены и немь» [5 : 16], «идут часы» [5 : 17], «всё стихает» [5 : 17]). Именно во время этих новогодних празднеств разворачивается любовная интрига между Сергеем Спекторским и замужней Ольгой Бухтеевой. В связи с образом последней в романе звучит тема соблазна, блуда, забвения: «О мальчик мой, и ты, как все, забудешь / <...>. / Я дуновеньем наготы свалю их. / Всея женской подноготной растворю. / И тени детства схлынут в поцелуях» [5 : 16]. Образ Ольги становится индивидуализированным воплощением образа миллионного города, его символом. При этом проявления стыда и совести, возникающие в душе Спекторского, отделяют его от других:

В ту ночь ещё ребёнок годовалый
За полную неопытностью чувств,
Он содрогался. <...>
<...> и снег, вливаясь в душу, рдел [5 : 15].

Как потоп-наказание воспринимает он хмурую погоду,
которая установилась на следующее после праздника утро:

<...> Что сделалось с погодой?

Несутся тучи мимо деревень.

И штук пятнадцать солнечных заходов

Отметили в окно за этот день.

С утра назавтра с кровли, с можжевелин

Льёт в три ручья. Бурда бурдой. <...>

<...>

На пятый день, при всех, Спекторский, бойко

Взглянув на Ольгу, говорит, что спектр

Разложен новогоднею попойкой

И оттого-то пляшет баромётр.

И так как шутка не совсем понятна

И вокруг неё стихает болтовня,

То, путаясь, он лезет на попятный

И, покраснев, смолкает на два дня [5 : 17–18].

Всё это даёт основания считать рождественский эпизод
в романе определённым этапом противостояния между
Спекторским и его большим окружением – городом.

В открытой форме конфликт героя с обществом
(«поколеньем») проявляется в его разговоре с сестрой
Наташей, обвиняющей Спекторского в пассивном отношении
к участию в популярных реалиях сегодняшнего дня:

А твой отрыв от поколенья – минус.

Ты вне исканий, к моему стыду.

В каком ты стане? Кстати, как неловко,

Что за отъездом я не попаду

С товарищами Паши на маёвку [5 : 21].

Апогеем этого противостояния «отдельного лица» и
миллионной «шири» становится в романе внутренний
монолог-обращение героя к своему городу, который по сути
своей представляет собой аналог евангельского плача Христа
по Иерусалиму (ср.: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий

пророков и камнями побивающий посланных к тебе! <...> Се оставляется вам дом ваш пуст» (Мф. 23 : 37–38) и

О город, город, жалкий скопидом

<...>

Ты каторгой купил себе уют

И путаешься в собственных расчётах,

А по предместьям это сознают

И в пригородах вечно ждут чего-то.

<...>

Предвестий политических тревог

Довольно мало в ожиданьях этих [5 : 22–23]).

Действительно, согласно пастернаковскому роману, упомянутые «предвестия политических тревог» оправдались уже через шесть лет («затем, что воздух родины заклят» [5 : 38]) – в революционных событиях и гражданской войне, опустошившей город-«дом»: «К пустым сараям не протоптан след» [5 : 37], «в лавках чаю нет» [5 : 37], «тёс <...> растащен» [5 : 37], «Чернеют крупы палых паровозов / И лошадей» [5 : 38], «Пещерный век на пустырях щербатых» [5 : 38], «Москва – войны прощальный сувенир» [5 : 38]. Однако характерно то, что в этом послереволюционном мире, который должен был коренным образом измениться, символично остались те же самые вещи:

<...>. Союзу

Писателей доверили разбор

Обобществлённой мебели и грузов

В сараях бывших транспортных контор.

<...>

Определяла именная табель,

Какую вещь в какой комиссарят.

<...>

Предметы обихода шли рабочим,

А ценности и провиант – казне [5 : 42],

а также те же самые люди: так, в конце романа снова появляется образ Ольги Бухтеевой – но уже в роли «партийца» [5:48], «дочери народовольцев» [5:47].

Итак, роман имеет своеобразную кольцевую композицию, воплощающую авторскую мысль о том, что произошедшая революция, по сути, не изменила мир. Он стал другим только внешне, а сущность осталась, как и раньше, греховно-лукавой: его символом в финале произведения, как и в начале, выступает «косой, лукавый взгляд бурятки» [5:47] – Ольги. Знаменательно, что образ мира, который не изменился, оказывается ведущим и в пастернаковской «Повести» (1929), являющейся «прямым продолжением всех до сих пор печатавшихся частей “Спекторского”» [8:442]. Главный персонаж аллегорической драмы, которую хочет написать герой повести, жертвует всем, что имеет, даже своей свободой и жизнью, ради революционного восстания в городе, но глубоко разочаровывается в его результатах: «<...> в буйствах, далеко прогремевших, он усмотрит поворот к прежнему, а он надеялся на обновление, никому не ведомое, то есть на полное и бесповоротное» [6:139]. Мир в итоге стал лишь опустошённым (образы голода и нищеты) и более агрессивным (образ оружия), а революция и война оборачиваются в романе проклятием для родной земли.

В свете сказанного следует обратить внимание на эпиграф к ранней редакции романа – «Были здесь ворота...» из поэмы «Медный всадник» А. Пушкина. Данный эпиграф вводит в произведение тему больших исторических изменений, но далеко не к лучшему в жизни простого «маленького» человека, который страдает, попадая под тяжёлые колёса истории («единицу побеждает класс» [5 : 39]). Определённую роль играет здесь также перекличка мотивов беды, потопа, проклятия, имеющих в обоих произведениях.

Отношениям Спекторского и Ольги противопоставляется роман героя с Марией Ильиной, образ которой олицетворяет мысль о жизни отдельной личности – «быль отдельного лица» [5:38] в истории. Именно личные взаимоотношения Спекторского и Марии, отстранённые от участия в насильственной истории миллионов, будучи неотъемлемой частью лишь природной жизни, по мнению художника, способны сделать их счастливыми, вдохновить на настоящее творчество, поэзию (известно, что прототипом героини романа была поэтесса Марина Ивановна Цветаева):

<...>. Их встречи

Пошли частить. Вне дней. Когда не след.

Он стал ходить: в ненастье; чуть рассветиши;

Во сне; в часы, которых в списках нет.

Отказов не предвиделось в приёме.

Свиданья назначались: в шуме птиц;

В кистях дождя; в черёмухе и в громе;

Везде, где жизнь и двум не разойтись [5 : 31].

И воздух падал сбивчиво и рыхло

В Мариин новый отрывной блокнот [5 : 34].

Пастернак развивает мысль о том, что именно такие взаимоотношения между людьми способны заложить фундамент духовной истории человечества – такой, которая строит, а не уничтожает (её символом в романе становится «море земляных работ» [5:30], разворачивающихся параллельно картине взаимоотношений влюблённых героев), которая возвеличивает человека и приближает его к своему небесному прообразу. В этом смысле знаменательно, что, в отличие от языческого имени антипода героини – Ольги, воплощающей идею «были» масс, то есть целого поколения, класса, Мария Ильина носит христианское имя – имя Богоматери. И даже несмотря на то, что героям суждено было в конце расстаться, они, как явствует из текста произведения, всё равно пронесут обрётённое вдохновение

через всю свою жизнь. Так, во вступительной части романа рассказчик уже с высоты прошедших лет (конкретно – в 1924 г.) вспоминает о славе Марии Ильиной, «снискавшей нам всемирное вниманье» [5 : 7]. В напряжённой работе духа отдельных личностей, по мнению поэта, заключается истинный гуманизм и величие истории, настоящая слава человека как подобия Творца, создавшего «первую Вселенную». Пастернак писал, что «история – вторая Вселенная, воздвигаемая людьми по инстинкту сопротивления смерти, поэтическим образом которого является христианская идея о личном человеческом бессмертии» [3 : 112].

Третья сюжетная линия в романе связана с философско-символическим обобщением проблемы «личность и история», поскольку фабульно образ Спекторского, обыкновенного человека «без заслуг», и его жизненного пути приближается к евангельскому образу Христа (=Творца). Уже во «Вступлении» говорится про некий светлый ореол вокруг героя – «про короб лучевой, / В котором он передо мной маячил» [5 : 8], возникает образ «вести» [5 : 8–9], а в «Повести», как мы уже упоминали выше, о Спекторском прямо говорится: «Ни на что не пригодный человек, Христос Христом, сама пассивность» [6 : 143].

Итак, в 1-м разделе ведущими оказываются мотивы греха, тьмы, опьянения, обморока, сна; во 2-м – появляется образ Рождества Христова (именно тут впервые непосредственно возникает образ главного героя, который выделяется среди окружающих его людей, напоминая им о приближении судного часа). В 3-м разделе прослеживаются аллюзии на евангельский образ Преображения Господнего, а именно – образы сияния («Когда он в сумерки открыл глаза, / Не сразу он узнал свою берлогу. / Она была светлей, чем бирюза» [5 : 19]), уединения («Но где ж сестра? Куда она ушла?» [5 : 19]), сна окружающих («А хоть и спят? Ну что ж,

давай потише» [5 : 18]), призыва к бодрствованию («Не спите днем. <...> / Очнувшись, вы очутитесь в плену / Гнетущей грусти и смертельной лени. / Не сдобровать забывшемуся сном / При жизни солнца, до его захода» [5 : 19]). В 4-м разделе прочитываются аллюзии на образы дебатов между Христом и фарисеями («И в шуме <...> толчеи / Не обошлось у них без разговоров» [5 : 20], «Слова лились» [5 : 20], «Оставим спор» [5 : 21], «<...> случайно не повздорив» [5 : 21]), въезда Христа в Иерусалим («Из-за угла / Встает цветник, живой цветник <...>. / Бокалы. Карты кушаний и вин. / Пивные сетки. Пальмовые ветки. / <...>. Людских роев метанье. / <...>. / Прибытье» [5 : 21–22]), плача Христа об Иерусалиме («О город, город, жалкий скопидом» [5 : 22]), борения Христа в Гефсимании («И в пригородах» [5 : 23], «Гуляет рощ зеленая зараза» [5 : 23], «Заря вела его на поводу / И, жаркой лайкой стягивая тело, / На деле подтверждала правоту / Его судьбы, сложенья и удела» [5 : 23], «И мрак бросался» [5 : 24]).

В 5-м разделе возникают соответствующие аллюзии на образы предательства Учителя одним из двенадцати («Куда Сережку ждали на урок» [5 : 25], «Вот тут с разбега он и налетел / На Сашку Бальца. <...> / Всей тьмой. На полусон. На полутень, / На что-то вроде рока. Вроде друга» [5 : 25], «И точно нáзло он его стерег / Намеренно» [5 : 25]), крестного пути («<...> кожей обит» [5 : 26], «Читали “Кнут”» [5 : 26], «<...> старались корчить злюк» [5 : 26], «Страдальчества растравленная рана» [5:26], «стражник» [5:27]), несправедного суда («Невежда с правоведческим дипломом» [5 : 27], «Холоп с апломбом и хамелеон» [5 : 27], «Их здравый смысл был тяжелей увечья» [5 : 26], «<...> в этой цитадели мракобесья» [5 : 27]), прощания и пути к небесному Отцу, а также искупления:

Сергей прощался. Что-то в нем росло,
<...>

Как будто что-то плавно и без слов
Навстречу дому близилось на вёслах.
Как будто это приближался вскрик,
С которым, позабыв о личной шкуре,
Снимают с ближних бремя их вериг,
Чтоб разбросать их по клавиатуре [5 : 27–28].

В следующем разделе доминируют аллюзии, связанные с Воскресением Христа: образы горя учеников и явления им Христа («Над пропастью сидела и молчала» [5 : 29], «Носила траур» [5 : 29], «гроб» [5 : 30], «<...> вышел вместе с ней» [5 : 29], «дорогою бессонный говор» [5:29]), пустого помещения («хлам» [5 : 30], «И было пусто, как бывает в полдни, / Когда с лесов уходят на обед» [5 : 30], «Безвыходно и пыльно билось эхо» [5 : 30]), а также схождения Святого Духа («Бросался ветер комьями в окно, / И воздух падал сбивчиво и рыхло / В Мариин новый отрывной блокнот» [5 : 34]) и Лета Господнего («В миротворенья послужную быль» [5 : 33], «летний град» [5 : 33]). В 7-м разделе возникают аллюзии, отсылающие к евангельским образам Вознесения Христа («Сергей Спекторский точно провалился» [5 : 35]), вести и послания («<...> из библиотеки» [5 : 35], «<...> пачку писем» [5 : 36], «Почтовый поезд подходил» [5 : 36]), начала новой христианской эры в истории человечества («Клозеты, стружки, взрывы перебранки, / Рубанки, сурик, сальная пенька» [5 : 36], «Скорей, скорей навстречу толкотне! / Скорей, скорее к двери долгожданной!» [5 : 36]).

В 8-м разделе разворачиваются аллюзии на книгу Откровения, запечатлённые в образах конца истории («Прошли года. Прошли дожди событий» [5 : 37]), тайны («Чем старше дни, тем больше этих тайн» [5 : 39]), Божьего гнева и разрушений («небо гневно» [5 : 38], «разрушенный очаг» [5 : 38], «<...> немое небо / <...> с обреченных не спускало глаз» [5 : 39]), апокалиптического всадника, несущего с собою смерть:

Там мучили, там сбрасывали в штольни

<...>

Пристреливались, брали, жгли дотла,

И подбегали к женщине в черкеске,

Оглядывавшей эту ширь с седла.

Пред ней, за ней, обходом в тыл и с флангов,

Курясь ползла гражданская война [5 : 41].

В ранней редакции Пастернак выделял еще один 9-й раздел, который позднее стал частью 8-го. В нём находят свое продолжение апокалиптические мотивы – в образах суда («<...> вам слали на дом / Повестки» [5 : 42], «<...> доносилось: “Дальше. Дальше. / Под опись. В фонд. Под опись. В фонд. В подвал”. / И монотонный голос, как гадалщик, / Всё что-то клал и что-то называл» [5 : 45], «Он думал: “Где она – сейчас, сегодня?”/ <...> / “Счастливей моего ли и свободней / Или поработанной и мертвей?”» [5 : 44]), воскресения мертвых («И давность потревоженных привычек» [5 : 43], «<...> назвал былых хозяев» [5 : 45], «И лица были мертвы» [5 : 43], «В квартиру нашу были, как в компотник, / Набуханы продукты разных сфер: / Швея, студент, ответственный работник, / Певица и смирившийся эсер» [5 : 46]), Книги жизни, воскресения и бессмертия души («В глазах, уставших <...>, / Блеснуло что-то яркое, как яхонт» [5 : 44], «Ему какие-то совали снимки. <...> “Да вы взгляните только. Это вы? / <...>? Обронили из альбома» [5 : 45]).

Таким образом, в подтексте произведения, на ситуативно-бытовом уровне, Пастернак выстраивает вековечный евангельский сюжет о достижении человеком своего бессмертия. «Наше время заново поняло ту сторону Евангелия, которую издавна лучше всех почувствовали и выразили художники, – писал поэт. – Это дух Евангелия, во имя которого Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. Это мысль, что общение

между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что значительна» [6: 587-588]. Жизнь личности в истории является путем испытаний для нее. Проходя через них, человек внутренне должен уподобляться Христу, что является залогом духовного воскресения, обретения силы творческого вдохновения для строительства «второй Вселенной» – той истории, в которой человек побеждает смерть.

Итак, по нашему мнению, роман в стихах Пастернака «Спекторский», являя собой, по словам самого автора, «большой кусок повествовательной лирики, с началом и концом, где все претворено движением рассказа, как в прозе» [6: 437], одновременно обнаруживает в себе определённое притчевое начало. Интертекстуальные связи с Библией, как нам представляется, играют в произведении важную композиционную и смыслообразующую роль: с их помощью поэт пытается осознать современную ему повседневность сквозь призму вечных евангельских истин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Советский писатель, 1990.
2. Быков Д.Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2007.
3. Гладков А.К. Встречи с Пастернаком. Paris: YMCA-PRESS, 1973.
4. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. I: Стихотворения и поэмы 1912–1931. М.: СЛОВО / SLOVO, 2003.
5. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930–1959. М.: СЛОВО / SLOVO, 2004.
6. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. III: Проза. М.: СЛОВО / SLOVO, 2004.

7. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. VIII: Письма 1927–1934. М.: СЛОВО / SLOVO, 2005.
8. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989.
9. Сергеева-Клятис А.Ю. Поэзия Б. Пастернака 1920-х годов в советской журналистике и критике русского зарубежья: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 2014.
10. Флейшман Л.С. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб: Академический проект, 2005.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ – ВХУТЕМАС: К ИСТОРИИ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ МАЯКОВСКОГО

*Меленевская Э. Д.
Независимый исследователь, Москва*

Мне четырнадцать лет.
ВХУТЕМАС
Еще школа ваянья.
В том крыле, где рабфак,
Наверху,
Мастерская отца.

Б.Л. Пастернак. «Детство». 1925

Отец поэта, художник Леонид Осипович Пастернак, с 1894 г. преподавал в одном из старейших в России художественных учебных заведений, Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Располагалось оно с 1844 г. в знаменитом Юшковом доме на углу Мясницкой улицы и Боброва переулка, построенном в 1790-х гг. Предположительно В.И. Баженовым (в наши дни там обретается Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова). После революции, в 1920 г., училище переименовали в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), и то крыло, где раньше находилась мастерская Л.О. Пастернака (вход с Боброва переулка), было отдано под Единый художественный рабфак, именовавшийся также Рабфаком искусств. Рабочими факультетами в 1920–1930-х гг. назывались общеобразовательные учебные заведения, которые подготавливали в художественные вузы выходцев из рабоче-крестьянской среды. Выпускники рабфаков обычно зачислялись в вузы без вступительных экзаменов.

Звон у Флора и Лавра, «сливавшийся с шарканьем ног», в 1925-м, когда «Детство» написано, еще слышен. Бес–

столпную церковь XVII века снесут в 1934-м, при строительстве метро, а пока и Вхутемасовцы, и рабфаковцы еще видят «её шатровую колокольню, как бы прижавшуюся к ампирам колоннам полукруглого крыла Вхутемаса» [5: 261].

И среди рабфаковцев – Василий Никитич Борахвостов (1905-1988), крайне занимательная фигура, совсем было забытая, но в последнее время выплывшая из небытия [7, 8].

Царицынский казак из семейной артели грузчиков, Василий Никитич Борахвостов родился 4 февраля 1905 г., окончил церковно-приходскую школу, в 1924 г. послан в Москву на литературное отделение единого художественного рабфака, оттуда плавно перекочевал в МГУ. На старших курсах университета проходил практику в журнале «Красная новь», первом из советских толстых литературных журналов, где составил себе множество литературных знакомств. Опубликовав в периодике до двадцати рассказов, в 1934 г., перед Первым съездом писателей, Борахвостов числится одним из самых «молодых-перспективных». Однако ж новелла «Тигр», напечатанная сначала в «Знамени» в 1934 г., а потом, в 1936 г., по-английски в сборнике «Современный рассказ» нью-йоркского издательства «Макмиллан» в одном ряду с Чеховым, Олешей и Бабелем, так и осталась пиком его писательских достижений [15: 643–654]. Войну, вплоть до Вены, он прошел корреспондентом армейской газеты. Благодаря покровительству А.А. Фадеева неоднократно избегал неприятностей. Затем всю жизнь играл в бильярд и неутомимо писал – в РГАЛИ на его труды, неизменно редакциями отвергнутые, хранится немало рецензий. Оставил воспоминания о многолетней дружбе с Л.В. Никулиным, В.П. Катаевым, И.А. Ильфом, Е.П. Петровым и пр., против публикации которых, упрекая их в пошлости, энергично возражал В.Е. Ардов. Умер, как недавно удалось установить, 12 апреля 1988 г.

В двадцатых, когда поэт вспоминает «в расстояние версты» длинные училищные коридоры, «столетнюю пыль», «пол из плит и на плитах грязцу» и нелестно характеризует учащихся («Вот душевнобольной. / Вот тупица. / В этом теплится что-то. / А вот совершенный щенок»), встречаться с Пастернаком, имея множество общих знакомых, Борахвостов, разумеется, вполне мог, но свидетельств об этом не оставил – в силу своей, скорее всего, человеческой с ним несовместимости (или, как писал о Катаеве, приятеле Борахвостова, в письме Чуковскому сам Пастернак: «мы люди совершенно разных миров, ничем не соприкасающихся» [10: т.5, 563]).

Варились они при этом в одном бульоне, в одной литературно-художественной среде. Пастернаку случалось бывать и в мастерских, и в общежитии ВХУТЕМАСа. Там тогда жил Велимир Хлебников, там жил Асеев, с которым Пастернак в те времена дружил, там жил и «самый непонятный из всех русских футуристов» Крученых, который, как известно, что только не собирал (в том числе «автографы никому не известных авторов в надежде, что когда-нибудь они прославятся» [5 : 262]).

Так и случилось, что в РГАЛИ, среди альбомов Алексея Крученых, хранится тот, что надписан его рукой: «Василий Никитич Борахвостов, род. 1905, в Сталинграде. Материал за период 1926–46 гг. Собрал А. Крученых». В альбоме множество фотографий, подписанных иногда самим героем, иногда его знакомцами. Под одной из них (в очках, в цилиндре и с трубкой) кудрявым почерком Борахвостова: «Я в роли английского лорда. Этот портрет попал в редакцию “Рабочей газеты”, которая его напечатала со следующей подписью: – Один из тех, кому поручено социалистическое воспитание рабочей молодежи на Рабфаке Искусств. Р.С. Осень 1926 года», а рядом, наискосок, – автограф Л.В. Никулина от декабря 1935 г.: «Василий Никитич

Борахвостов, найден в редакции Красной нови на столе, спящим. Ввиду беспризорности жил у меня два года, 1934-1935, до лета. Литературному воздействию не поддавался. Не пьющий. Сноб. Эстет, хотя и не интеллигент». Характеристика меткая и дана со знанием дела. Никулин Борахвостову до конца своих дней покровительствовал, и мнение мэтра о «неподатливости литературным воздействиям» его протеже подтвердил всей своей жизнью. Значимы в рамках нашего сюжета комментарии Борахвостова к групповой фотографии 1927 г., запечатлена на которой студенческая попойка: «Студенты Вхутемаса. Жили голодно. Накануне годовщин Октябрьской революции и Первого Мая зарабатывали огромные деньги писанием лозунгов и оформлением демонстраций. Заимев финансы устраивали себе праздник» (особенности правописания всюду сохранены – Э.М.). Там же – приписка от 3 августа 1946 г., знаменующая собой маленькое литературоведческое открытие: «В журнале “Красное студенчество” в 1925 или 1926 году я напечатал фельетон “Пари”. После выхода журнала Маяковский переложил этот фельетон в стихи. Они назывались: “Дела вузные, хорошие и конфузные”» [11]. (Маяковский, к слову сказать, был партнером Борахвостова по бильярду и при случае представлял его как «лучшего бильярдиста из писателей и лучшего писателя из бильярдистов» [3].) Пастернак между тем в бильярд не играл, и единственное упоминание бильярда у него из тех, что на слуху, – в «Зачатке романа “Спекторский”», написанном в том же, что и «Детство, 1925 году:

Представьте дом, где, пятен лишена
И только шагом схожая с гепардом,
В одной из крайних комнат тишина,
Облапив шар, ложится под бильярдом [9: 190].

К счастью, в хранении ГБЛ отыскивали «двухнедельный журнал Центрального и Московского бюро пролетарского студенчества “Красное студенчество”», в десятом номере которого за 1926 год на стр. 25, под рубрикой «Быт» напечатан указанный Борахвостовым опус. Написан он без особого блеска и репутации «лучшего писателя из бильярдистов» соответствует вряд ли.

Пари

В комнате общежития Вхутемаса от нависших над Москвой туч стоит полумрак. Пять студентов лежат на кроватях и немилосердно курят, от чего воздух в комнате такой, что хоть мольберт вешай.

Курили и думали, кто о чем. Иванов думал о том, что когда он будет вторым Рембрандтом (не ниже, конечно), то тогда уж ни за что не будет вставать с кровати, – так, лежа, и картины будет писать. Будилов думал о том, что когда он кончит Вхутемас, то получит заграничную поездку в Италию. А Зеленский думал о том, что хорошо бы сейчас получить наследство от какого-нибудь американского дядюшки и первым делом сходить в столовую и досыта поесть котлет с макаронами.

Зеленский первым очнулся от приятных дум и с глубоким вздохом проговорил вслух:

- Эх, сейчас бы макарон поесть! Фунта два бы съел.

Эти слова пробудили и остальных. И второй – Рембрандт (пока же Иванов) – переворачиваясь на другой бок (от чего в его желудке глухо и зловеще забурчало), промолвил:

- Я бы пять фунтов съел.

Тут уж не удержался и Будилов.

- А не съешь.

- Съем.

- Не съешь.
- Съем.
- Держим пари на рубль? - предлагает Будилов.
- Идет!

Будилов оживленно соскакивает с кровати и начинает одеваться. Все пришло в движение. Мигом составляется жюри из трех человек.

Составили протокол, по которому «тов. Иванов обязан в течение полу-часа времени съесть пять фунтов варёных макарон, в противном же случае он обязан уплатить стоимость макарон и проигранное пари».

Принесенные макароны под наблюдением жюри были сварены и взвешены.

Иванов, распустив пояс, садится есть. Вокруг него уселось жюри с часами в руках. Все замерло в томительном ожидании.

Сначала макароны быстро убавлялись, но скоро стало заметно, что челюсти Иванова двигаются все медленнее и медленнее. Иванов наелся, но съел только половину. Тогда начинаются поиски способов для возбуждения аппетита. Расстёгивается предмет широкого потребления (видимо, ремень, которым лупили детей? – Э.М.), но это не помогает. Иванов просится в уборную. Его ведут все члены жюри.

Придя из уборной, Иванов опять садится есть. Часы показывают 10 минут до срока. Иванов торопится. Лицо начинает краснеть. Глаза с каждой ложкой все больше и больше вылезают из орбит.

Наконец показывается дно миски. Осталось пять минут. Через три минуты раздаются возгласы и радости, и досады. Иванов съел все пять фунтов макарон.

Вот чем занимаются вхутемасовцы от скуки [1].

Никаких сомнений в том, что именно из этой глупейшей истории выросли две «лесенки» Маяковского под общим заголовком «Дела вузные, хорошие и конфузные» (оплата,

помним, построчная). Привести их полностью, за недостатком места, невозможно, а если цитировать в строчку, то теряется вся энергия. Первая «лесенка», под названием «Живот на алтаре отечества» подробно пересказывает борахвостовское «Пари»:

«Возьмем Иванова. / Герой Вхутемаса. / Я / этим пари покорен: / он съел / в течение / получаса / пять фунтов макарон! / Пари без мошенства: / сиди и жри! / А сверху / стоит жюри. / Когда он / устал /от работы упорной / и ропот / в кишке / начался, / жюри / стояло... / у дверей уборной / добрых полчас. / Уже Иванов / в сомненье / скорбит: / победа и честь / — или крах? / Вылазят глаза у него из орбит, / и страшен / рожи / распухший вид / — горит, / как солнце в горах Минута... / Скорей! / Замирает зал... / Герой / губою одной / последние / две макароны / всосал / и хлопнул / ложкой / о дно. / "Ура!" – орут / и север / и юг. / Пришли / представители прессы. / Снимают, / рисуют, / берут интервью, / на пузо / ставят / компрессы. / «Ура!» / Победил российский / спорт, / на вуз / не навел / конфуза... / И каплет / на пол / кровавый пот / с его трудового / пуза» [6].

В архиве Борахвостова сохранилась страничка воспоминаний, рассказывающая, как он пришел в общежитие Вхутемаса уточнить детали этой истории и долго ждал, когда вернутся из кино ее герои. Отметив сугубо казарменную обстановку («койки, стол и табуретки – ни шкафа, ни тумбочек, ни штор»), Борахвостов ничем не подтверждает цветных воспоминаний Катаева: «все стены были увешены полотнами и картонами без рам с изображениями <...> красных треугольников на зеленом фоне, лиловых квадратов на белом фоне, интенсивно оранжевых полос и прямоугольников, пересекающихся на фоне берлинской лазури. Царили Лавинский, Родченко, Ключн...» [5: 263]. Характерно, что студенты-участники

пресловутого пари даны под их подлинными фамилиями (лишь Будо назван «Будиловым», и при последующей перепечатке в «Комсомольской правде» это исправят). За каждым, если глянуть из нынешних дней, – судьба. Сибиряк Петр Васильевич Будо (1909?–1942?), участник конкурса на проект Дворца Советов, добровольцем-ополченцем ушел на войну и погиб – когда и где, неизвестно. Александр Васильевич Щипицын (1897–1943), не упомянутый в заметке член «макаронного» жюри, был старше всех, повоевал не только на гражданской, но и на Первой мировой. Современные исследователи высоко оценивают его художественное наследие [13], сохраненное еще одним участником этой истории, скульптором Алексеем Евгеньевичем Зеленским (1903-1974), работы которого представлены в Третьяковке. И лишь о судьбе собственно «пожирателя макарон», «второго Рембрандта» Иванова, в силу распространенной фамилии, приходится судить только по воспоминаниям Борахвостова: «Третий был Сергей Иванов. Уцелел он или нет – мне неизвестно. После окончания вуза он уехал к себе в Моршанск – и пропал. Потом, во время войны, когда я дрался уже в своем родном городе, переименованном в Сталинград, то неожиданно получил от него письмо. Оказалось, что он воюет в соседней дивизии. Прочитал одну из моих статей в газете и зная, что фамилия очень редкая, принял меня за меня. И не ошибся. Больше мне о нем ничего не известно...» [4].

Впрочем, в 8 томе собрания сочинений В.В. Маяковского издания 1956 г. указано, что не «Пари» из «Красного студенчества» послужило поводом к созданию «Дел вузных, хороших и конфузных»: «Первая публикация в “Комсомольской правде”, 1927, 7 июня (№ 126). Написано по материалам корреспонденций, напечатанных в “Комсомольской правде” 28 мая 1927 г.»

Оказывается, прежде чем пригодиться Маяковскому, борахвостовское «Пари» послужило тому, чтобы общественность обернулась лицом к быту студенчества. Обернулась – и ахнула. В указанном номере «Комсомолки» добрая половина полосы посвящена жизни вузовских общежитий, причем большая доля материалов определенно написана Борахвостовым.

Под шапкой «В студенческих спальнях» крупным шрифтом кричащий «звонок»-преамбула: «Грязь, похабщина, безделье и взаимная вражда царят в вузовских общежитиях. – Трудно заниматься, невозможно упорядочить досуг. – Лучшая часть студенчества живет, “заткнув уши ватой”. – Нужно не затыкать ушей, а повести решительную, организованную борьбу с дикостью и разгильдяйством. – Опыт Вхутемаса – пример для всего студенчества». Ниже – иллюстрирующая размах проблемы и все-таки взвешенная по тону редакционная статья «Бурсацкие нравы», подписанная И. Червиным (ср. в «Делах вузных» Маяковского: «Пора / из наших вузов / извести / такие нравы / бурсацкие»). Эпитетов автор не жалеет, картина вырисовывается неприглядная, и борахвостовское «Пари» там – только бледная краска. Цитата: «...мещанский, безалаберный быт общежитий <...> безжалостно сечет и треплет здоровье студента, *притупляет человеческое достоинство и интерес к жизни* (выделено в оригинале – Э.М.) <...> В общежитиях процветают воровство, склока, скандалы, развито какое-то внешне-незаметное, мелкое ненавистничество. Товарищеское отношение, спайка совершенно отсутствуют...» И – пример за примером:

«В комнате четверо. Двое хорошо занимаются, рано ложатся спать и рано встают. Двое же других занимаются мало, спят до часу, до двух дня. Приходят поздно ночью с гулянок и делятся впечатлениями. «Эх, и баба же, на-ять!» Хохот. «Да, а вот моя – корова!» Опять хохот.

Разбуженные товарищи просят дать покой. По их адресу летят обвинения в мещанстве, аскетизме, отрыве от масс и т.д. И так каждый день.

В комнате двое. Один опрятный, второй всюду грязнит, не убирает и на замечания первого отвечает: «Ты мне надоел со своей чистотой, мне пустяками заниматься некогда». Берет грязные, потные портянки и вешает на батарею сушить. От портянок по всей комнате тянется вонь. После нескольких просьб повесить портянки на батарею в коридоре, первый студент сам выносит их в *коридор*. Любитель грязи вешает портянки вновь и заявляет: «Если еще выбросишь, в морду получишь!»

Хуже того, случались истории, которые автор даже не решается привести: «есть картинки и похлеще, да места мало и, боюсь, бумага не вытерпит» [14].

Рядом – заметка «От нечего делать» с конкретными примерами издевательств над товарищами, подписанная «В. Борахвостов»:

«У Семеновской заставы находится приемник Главпрофобра. Живут в нем студенты различных вузов и техникумов. Живут скученно и скучно, в стороне от городской жизни. <...>

В прошлом году шла отчаянная игра в «очко». За картами просиживали целые ночи, некоторые за одну ночь проигрывали всю стипендию. Но «очко» надоедает, да и деньги не всегда водятся. Нужно искать других развлечений.

Вот примеры трюкизма «от нечего делать».

В приемнике жил парень из Вхутемаса. Он увлекался искусством и предпочитал целыми ночами рисовать, нежели участвовать в каких-либо «массовых кампаниях». Однажды в общежитие приходит этак с виду солидный молодой человек, одетый по последней моде. Отрекомендовавшись одним из

администраторов Третьяковской галереи (sic! – Э.М.), он обратился к парню-художнику:

«Мы, товарищ, слышали, что вы прекрасно рисуете. Будьте добры, покажите ваши работы...»

Парень смущен, лицо постепенно покрывается краской. Он радостно достает из-под матраца свои работы.

«Администратор», похваливая рисунки, одобрительно пощелкивает пальцами и, отобрав порядочное количество полотен и рисунков весом около 2 пуд., попросил владельца их занести все в Третьяковку в одно из воскресений. Пробыр-мотав еще что-то по-французски, он раскланялся и, вежливо пожав «талантиливому художнику» руку, солидной походкой удалился.

Парень пылает от восторга и в первое же воскресенье, взвалив на плечи свои труды, пешком отправляется в Третьяковку (расстояние 2 трамвайные станции). Там его, конечно, принимают за сумасшедшего. Разочарованный, обозленный, он возвращается домой. Его встречают дружным хохотом. Оказывается, «администратор»-то не кто иной, как студент из соседнего помещения.

По ночам частенько орудуют «художники-виртуозы». Спящих товарищей мажут сажей, раскрашивают акварельными красками «под индейца», «под негра», словом, под любую расу. Просыпающийся под смех «мастеров» кроет матом до бесконечности. Одного студента вытащили вместе с кроватью в холодную уборную, на двор. Через несколько минут проснувшийся от холода парень как сумасшедший врывается в комнату и под дружный хохот «обкладывает» крепкой бранью. Примерзшую к полу уборной койку еле-еле смогли оторвать.

Нередко такие «развлечения» оканчиваются дракой» [2].

Эти свидетельства «разрухи в головах», которым также в красочности не откажешь, Маяковский не использовал, тогда как «Пари» из «Красного студенчества» прошло в

«Делах вузных» гвоздем программы. Перепечатка его в «Комсомолке» подписана прозрачным псевдонимом «В. Бурый» (на одной полосе дважды одним именем подписываться не принято). Материал претерпел минимальную редактуру и в заголовке удачно обзавелся прилагательным «Макаронное». Кое-где (но не всюду) упорядочены времена глаголов, которые у Борахвостова от предложения к предложению скачут из прошлого в настоящее и обратно; прямая речь обогащена восклицательными знаками; фамилия Будилов изменена на подлинную – Будо; убраны плеоназмы вроде «заграничной поездки в Италию» и «в течение получаса времени»; общий поход в уборную украшен картинкой «все члены жюри с часами ждут у дверей»; ликвидирована незамысловато назидательная концовка: «Вот чем занимаются вхутемасовцы от скуки».

В заметке «Новая жизнь во Вхутемасе», подписанной «Рабфаковец» (и, по небрежной стилистике судя, похоже, это опять Борахвостов) дана динамика от полного упадка (общежитие – «гнездо самоубийств») к наметившимся благодаря вмешательству комсомола улучшениям. Положительные сдвиги отражены во второй «лесенке» Маяковского из «Дел вузных», ей дан подзаголовок «Огромные мелочи». Да, это всего лишь вымытые полы, марлевые занавески и покрытый зеленой бумагой стол, но куда ж без воспитательного примера...

«Еще не изгладились из памяти наших читателей прошлогодние мрачные события, окутывавшие Вхутемас и его художественный рабфак. По выражению автора одного из фельетонов Вхутемас был «гнездом самоубийц». Такое определение почти соответствовало действительности. Какой-то черный призрак нависал над Вхутемасом. В короткое время – три самоубийства подряд и два или три покушения. Уныние, пессимизм стихийной волной стали захватывать наиболее слабую часть молодежи. Общее

состояние особенно в рабфаке стало тяжелым, напряженным».

(Ср. у Маяковского: «Бывало, / сюда / в общежитие / ткнись / — ноги окурки мёсят, / висит паутина / и вверх / и вниз... / Приди, / посмотри /и повесься! /А тут / еще / плохие / корма — есенинский стих и водка / и неудавшийся / роман / с первой / вертлявой / молодой».)

«Факты самоубийств всколыхнули студенческие, партийные и общественные организации.

Ячейка ВЛКСМ занялась изучением быта, породившего такие мрачные настроения.

Известно, что грязь личная, общежитейская, неряшливость, беспорядок образуют глубокую трещину в психологии человека, развивают лень, апатию, «трухлявую обломовщину» и ряд других отрицательных черт характера.

Наши общежития иногда бывало трудно отличить от конюшни. С грязью, неряшливостью и беспорядком повела борьбу бытовая комиссия, организованная ячейкой. Недавно она об'явила конкурс на лучшую комнату в общежитии по чистоте и опрятности, по распорядку занятий и разумному отдыху. Установили премии: столики, стулья, одеяла, лампочки, чайники и пр.»

(«Дела вузные»: «И вот / ячейка ЛКСМ, / пройдя / по этому омуту, / объявляет / по вузу / всем —конкурс / на лучшую комнату»).

«Этот конкурс сделал много. Теперь трудно узнать те комнаты, которые месяц назад утопали в вихрях пыли и тучах дыма. Не только на столах, но и по всей комнате, даже под кроватями не найдешь теперь того хлама, грязи, беспорядка, которые являются неотъемлемой частью любого студенческого общежития. Реже можно услышать теперь ту площадную ругань, которая нередко оглашала стены общежития».

(«Дела вузные»: «Помыли полы, / и скатерть на стол — и дом / постепенно / ожил, / и стало / «самоубийства гнездо» / радостью молодежи.)

«Особенным примером может служить комната девушек № 3 (по Боброву переулку, № 3). Столы у них аккуратно покрыты зеленой бумагой. Каждая кровать имеет марлевые занавески. Пол всегда чист. На окна повешены также марлевые занавески, раскрашенные самими студентками. Грошевая затея создала уют. В такой комнате каждый с удовольствием станет заниматься» [12].

Так легкая «грязца» из стихотворения Пастернака, стихийно разросшаяся в ходе революционных переустройств, начало которых зафиксировано в «Детстве» (написанном, кстати, рубленой строкой под заметным влиянием Маяковского), – при посредстве рабфаковца Борахвостова в «Делах вузных» спровоцировала «агитатора, горлана-главаря» на отчаянный клич:

«Боритесь / за чистый стол и стул! / Товарищи, / больше попыток / ввести / электричество и чистоту / в безрадостность нашего быта!»

ЛИТЕРАТУРА

1. Борахвостов В. Пари // Красное студенчество // 1926. №10. С. 25
2. Борахвостов В. «От нечего делать» // Комсомольская правда. 1927. 28 мая (№ 119).
3. Борахвостов В.Н. Ни бе, ни ме, ни Мериме. Рукопись.
4. Борахвостов В.Н. Рукопись.
5. Катаев В. Алмазный мой венец. – М.: ПРОЗАиК, 2016. 576 с.
6. Маяковский В.В. Дела вузные, хорошие и конфузные // Комсомольская правда. 1927. 7 июня (№ 126).
7. Меленевская Э.Д. Василий Борахвостов: «...и снова стал работать писателем». Эскиз к биографии //

- «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Забытые писатели: Сб. науч. статей / Сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. СПб.: Свое издательство, 2019. С. 172–184.
8. Меленевская Э.Д. Казус Борахвостова: Опыт интернет-разысканий // Вопросы литературы. 2016. № 1. С. 329–352.
 9. Пастернак Б. Избранное. СПб: Кристалл/Респекс, 1998. 574 с.
 10. Пастернак Б. Л. Собр. соч. в 5 т. М.: ХЛ, 1992.
 11. РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства. Ф.1334. Оп. 1. Ед. хр.1089. Л. 1–73.
 12. Рабфаковец. Новая жизнь во Вхутемасе // Комсомольская правда. 1927. 28 мая (№ 119).
 13. Ройтенберг О. Новое об Александре Щипицыне // Панорама искусств. 1985. №8. С. 108-120.
 14. Червин И. Бурсацкие нравы // Комсомольская правда. 1927. 28 мая (№ 119).
 15. Borokhvastov V. The Tiger // A Book of Contemporary Short Stories / Ed. by Dorothy Brewster. N. Y.: Macmillan, 1936.

ПЯТИАКТНАЯ ДРАМА КАК ИДЕЯ-МАРКЕР ШЕКСПИРОВСКИХ АЛЛЮЗИЙ В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНИКА

Меркулова М. Г.

Доктор филологических наук, доцент, профессор
МГПУ

Настоящая статья стала продолжением исследования автором проблемы номинации и функционирования эксплицитных шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака. Проблема *актуальна* прежде всего с точки зрения предмета изучения – выделения и систематизации универсальных идей авторских намёков на известные факты творчества английского драматурга. Поэтому *предметом* исследования является выдвинутое нами понятие *идея-маркер* шекспировских аллюзий. *Идея-маркер* предполагает выделение близкой к универсальной идеологеме творчества идеи комплекса эксплицитных аллюзий, которые, являясь культурными кодами, в творческой рецепции Б. Пастернака маркируются как шекспировские. Изучение проблем «типологической модели английской «драмы идей» [5: 18-27], номинации на идейно-художественном уровне анализа позволило нам установить двойственность (двойничество) драматургических образов как ведущую идею-маркер шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака.

Цель данной статьи состоит в исследовании ведущей универсальной идеи-маркера на *жанрово-композиционном* уровне анализа шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака.

Научная *гипотеза* автора о *пятиактной драме* как ведущей идее-маркере на жанрово-композиционном уровне анализа шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака стала возможной благодаря двум факторам. Первый – ряд

интересных наблюдений современных пастернаковедов. Отправными точками зарождения нашей гипотезы были заключение А. Сергеевой-Клятис о взаимосвязи у Б. Пастернака цельности творческого наследия с «крепко спаянным единством его внутренней структуры» [10: 181] и размышление Л. Пановой по поводу стихотворения Б. Пастернака «Уроки английского»: «Подражанием Шекспиру может считаться и пятистрочная композиция – аналог пятиактной структуры его трагедий» [6: 160]. Становлению гипотезы способствовали также предложенная А. Долининым возможность чтения шекспировских аллюзий «Уроков английского» Б. Пастернака с помощью английского кода слова [4], замечание О. Сененко о циклообразующей функции названия «Пять повестей» Б. Пастернака и «актуализации спектра значений, связанных с символикой числа «пять» [9: 10], наблюдение М. Гельфонда о том, что пятистопный хорей, которым написано стихотворение Б. Пастернака «Гамлет», «размер с устойчиво закреплённой семантикой «пути, конкретного или жизненного, пути, ведущего к смерти» встречается в творчестве Б. Л. Пастернака относительно редко. Им написано всего 10 стихотворений. К живаговскому циклу относятся три из них – «Гамлет», «Март» и «Магдалина» [3: 60], общий вывод Е. Шаламатовой: «эксплицитно выраженные «знаки» шекспировского текста образуют единую канву произведений от начала и до конца творческого пути» Б. Пастернака [11: 87]. Вторым существенным фактором возникновения гипотезы стала для нас классификация материала на жанрово-композиционном уровне функционирования шекспировских аллюзий.

Материалом исследования являлись следующие оригинальные стихотворения Б. Пастернака: «Десятилетье Пресни» (1915), «Марбург» (1916, 1928), «Уроки английского» (1917), «Елене» (1917), «Шекспир» (1919), «Брюсову»

(1923), «Гамлет» (1946), а также номинация и цикл «Сон в летнюю ночь» (1918-1922).

Современный писатель и публицист, биограф Б. Пастернака Дмитрий Быков сделал интересное наблюдение о том, что «существеннейшей чертой пастернаковского метода всегда было расширяющееся, спиральное развитие текста из метафорического зерна, - то, что он называл «компоновкой» [2: 106], т.е. композицией. Таким «метафорическим зерном» шекспировских аллюзий раннего поэтического сборника Б. Пастернака «Поверх барьеров» (1914-1916) можно считать «жизнь – драма Шекспирова». Эта сквозная метафора задана в двух эксплицитных аллюзиях стихотворения «Десятилетье Пресни» (отрывок, 1915) – отсылках к начальным строкам монолога Гамлета «Быть или не быть» (акт III, сцена 1) и «макбетовым ведьмам» одноимённой трагедии У. Шекспира в связи с противопоставлением образа грядущего прошлому (декабрьское вооруженное восстание в Москве 1905 г.) и настоящему.

*Тому грядущему, быть ему
Или не быть ему?
Но медных макбетовых ведьм в дыму –
Видимо-невидимо [7: 66].*

Дальнейшее развитие метафора получает в XI строфе завершающего сборник стихотворения «Марбург» (1916, 1928). Стихотворение посвящено уже личной драме Б. Пастернака: объяснению и последующему за ним отказу Иды Высоцкой в Марбурге (июнь 1912). Лирический герой уподоблен актёру-трагику, репетирующему драму У. Шекспира:

*В тот день всю тебя, от гребёнок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирова,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал [7: 107].*

Идея соотнесённости «метафорического зерна» с пятью актами пьесы У. Шекспира возникает в композиции «Поверх барьеров» не столь очевидно, но тоже по спирали. В структуре сборника стихотворение «Десятилетье Пресни» четвёртое, затем следуют пять циклов («Петербург», «Метель», «Весна», «Три варианта», «Из поэмы»), перемежающиеся отдельными стихотворениями, и заключительный «Марбург» - пятый после «шекспировского» «Десятилетия Пресни». Возможно, в этом своеобразном удвоении пяти открывается новое значение сквозной метафоры «жизнь – пятиактная *драма Шекспирова*».

Большинство шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака – отсылки к пятиактным пьесам (преимущественно трагедиям) английского драматурга: пять к «Гамлету» и по одной к «Отелло», «Макбету», «Сну в летнюю ночь» соответственно. Композиция пяти актов по традиции шекспировской трагедии имела следующую структуру (поясним на примере «Гамлета», по А. Аниксту). «Основу драматургической композиции составляет судьба датского принца»: акт I – экспозиция, завязка действия (смерть отца, нравственное падение матери Гамлета), акт II – развитие действия («воспитание духа» героя), акт III – кульминация (сцена «мышеловки»), акт IV – (Гамлет «открывает нравственный закон чести»), акт V – развязка (преодоление героем страха смерти, «его внутреннее спокойствие сочетается с трезвым пониманием разлада между жизнью и идеалами») [1: 597-620]. Частотность, содержание и кольцевая композиция (лирический герой как актер-трагик в стихотворениях «Марбург» и «Гамлет») отсылок к «Гамлету» выдвигает эту трагедию на первый план в шекспировских аллюзиях Б. Пастернака.

Допустим, что идея пятиактной драмы может маркировать шекспировские аллюзии на основе развития сквозной метафоры «жизнь – пятиактная *драма Шекспирова*». Тогда рассмотренные отсылки к «Десятилетию Пресни»

(трагедия Времени), к «Марбургу» (личная трагедия) соотносимы с экспозицией, завязкой действия I акта драмы лирического героя поэзии Б. Пастернака.

II условный акт драмы лирического героя поэзии Б. Пастернака находит художественное воплощение в сборнике «Сестра моя – жизнь. Лето 1917 года». Стихотворения «Уроки английского» (цикл «Развлечения любимой») и «Елене» (цикл «Елена») вдохновлены Еленой Виноград. Своеобразное «воспитание духа» лирического героя в этих стихотворениях проходит в русле развития личной трагедии на основе шекспировских аллюзий к образам Дездемоны и Офелии. Пять строф «Уроков английского» позволяют напрямую интерпретировать композицию стихотворения как пятиактную драму У. Шекспира. Возникает также шекспировская «сцена на сцене»: пятистрофные «Уроки английского» в контексте пятиактной драмы всех шекспировских аллюзий поэзии Б. Пастернака.

Аллюзия на героинь трагедий У. Шекспира заключена в четырех первых строфах «Уроков английского». Параллелизм начальных строк *«Когда случилось петь Дездемоне»* - *«Когда случилось петь Офелии»* I/II и III/IV строф осложнен в I и III строфе повтором *«Когда случилось петь Дездемоне / А жить так мало оставалось»* - *«Когда случилось петь Офелии / А жить так мало оставалось»*. Эти приёмы, а также общность образов трагической любви, предсмертного пения героинь, растительной символики (ива Дездемоны и верба, чистотел Офелии), с ними связанной, позволяют интерпретировать Дездемону и Офелию в качестве образов-двойников (+ сестры-двойники жизни лирического героя). Название стихотворения может быть прочитано и как «английские уроки двойничества архетипов», и как «английские уроки пятиактной драмы Шекспировой». Кроме того, ассоциирующиеся с героинями на новом этапе творчества русского поэта образы бури и страсти становятся сквозными

кодами в творческой рецепции Б. Пастернаком драматургии У. Шекспира. Символической развязкой V акта трагедии этого стихотворения выступает образ любви, возвысившейся над земной страстью, Временем, любви-космоса в бассейне вселенной.

Значение пятистрофности применительно к Офелии на имплицитном уровне подчеркивается также тем фактом, что этот образ вновь возникнет в сравнительном контексте как образ-двойник любимой лирического героя в пятой строфе стихотворения «Елена».

*Или еле-еле,
Как сквозь сон овеивая
Жемчуг ожерелья
На плече Офелиином [7: 161].*

Таким образом, «воспитание духа» лирического героя во II акте «драмы Шекспировой» связано с осмыслением вечной трагедии и возвышающей силы любви, воспетой в образах Офелии и Дездемоны.

Кульминацией в контексте дальнейшего развития действия анализируемой нами пятиактной драмы становится развернутая шекспировская аллюзия, которой является следующее стихотворение Б. Пастернака «Шекспир» (1919). Символично название как самого стихотворения, так и всего цикла «Пять повестей», входящего в сборник «Темы и вариации. 1916-1922». Строфический композиционный уровень укрупнен жанровым: повесть в наименовании цикла – знак особой эпичности драмы (вспомним знаменитые финальные строки трагедии «Ромео и Джульетта: «*Но нет печальной повести на свете, / Чем повесть...*») (Пер. Т. Щепкиной-Куперник) [12: 130].

Драматургический компонент образности стихотворения маркируется не героями трагедий У. Шекспира, как в предшествующих аллюзиях Б. Пастернака, а диалогом персонажей – своеобразных действующих лиц пьесы. Перед

читателем разыгрывается III действие на тему творчества рецептивной «драмы Шекспировой». Примечательно, что первое упоминание о Шекспире-персонаже в этом стихотворении – кульминации впервые возникает в пятой строфе («*словам остряка*»). Стихотворение выделяется также образом призрака. Сонет-призрак одновременно является и кодом лирического жанра творчества Шекспира, и героем драматического диалога, плодом воображения Шекспира-персонажа в сюжете стихотворения Б. Пастернака. Значение сонета как образа-двойника Шекспира-персонажа (шире: образа Поэта) подчёркивается Б. Пастернаком в обращении призрака к своему создателю как отцу («*отец мой*»), в определениях «*мой скептицизм сыновий*», «*ваши птенцы*». Кроме того, сонет характеризует себя «*Весь в молнию я, то есть выше по касте, / Чем люди*», «*я обдаю / Огнем*», «*мне хочется шири*», обращаясь к своему создателю «*гений и мастер*». Как и *грядущее* в «Десятилетье Пресни», *бассейн вселенной* в «Уроках английского», *снег* в этом стихотворении является космическим образом-символом амбивалентности мироздания, Творчества. Лондон и снег также становятся образами-двойниками Шекспира, подчёркивая совмещение в Поэте (Творчестве) обыденного и возвышенного, национального и космического.

Название цикла «Сон в летнюю ночь (*Пять стихотворений*)» следующего сборника Б. Пастернака «Нескучный сад» (1917-1922) – эксплицитная аллюзия к заглавию комедии У. Шекспира. Данная аллюзия диктует номинативный подход к анализу идеи-маркера и продолжению темы творчества III части «пятиактной драмы Шекспировой». Своеобразной «мышеловкой»–кульминацией представляется авторский замысел движения от пяти строф к пяти повестям и стихотворениям в названии двух циклов. В контексте номинаций циклов сборника «Нескучный сад» есть основанный на параллелизме заголовков «Зимнее утро (*Пять*

стихотворений), отсылающий к названию одноимённого стихотворения А. С. Пушкина. Так в творческой рецепции Б. Пастернаком шекспировской аллюзии на основе рядов оппозиций (времена года зима-лето – роды литературы лирика-драма) возникает литературная параллель двух гениев национальных литератур Пушкин-Шекспир. Содержание пяти стихотворений «Сна в летнюю ночь» подключает ещё одно важное для творчества Б. Пастернака имя великого польского композитора и пианиста Шопена. Точнее, музыки «души фортепиано», как называл Шопена А. Рубинштейн. Достаточно назвать следующие отсылки к музыке Шопена в цикле: *«сплошной поток шопеновских этюдов»* (первое стихотворение), *«Опять депешей Шопен / К балладе страждущей отозван»* (второе стихотворение). Духовную связь образов лета, сна комедии У. Шекспира и прелюдий Шопена мы можем наблюдать во II строфе второго стихотворения цикла:

Синеет белый мезонин.

На мызе – сон, кругом – безлюдье.

Седой малинник, а за ним

Лиловый грунт его прелюдий [7: 217].

Кроме того, сквозным образом цикла Б. Пастернака является пианист. В итоге, литературная параллель Пушкин-Шекспир в творческой рецепции Б. Пастернака вырастает в своеобразную триаду кульминации образа лирического героя-Поэта: Пушкин-Шекспир-Шопен. Творениям Поэта свойственны лиризм Пушкина, драматизм Шекспира, музыкальность и виртуозность игры Шопена.

IV акт *«драмы Шекспировой»* символически воплощён в отсылках стихотворения Б. Пастернака «Брюсову» (1923). Стихотворение создано к 50-летию юбилею В. Я. Брюсова. Шекспировские аллюзии заключены в IX и X строфах стихотворения:

*Ломиться в двери пошлых аксиом,
Где лгут слова и красноречье храмлет?..
О! весь Шекспир быть может, только в том,
Что запросто болтает с тенью Гамлет.*

*Так запросто же! Дни рожденья есть.
Скажи мне, тень, что ты к нему желала б?
Так легче жить. А то почти не снести
Пережитого слышащихся жалоб [7: 245].*

Так литературную параллель Брюсов-Шекспир обогащает триада образов шекспировской аллюзии стихотворения: Шекспир-Гамлет-призрак. Б. Пастернак соотносит мастерство шекспировской сцены разговора Гамлета с тенью его отца с демократизацией Брюсовым содержания и формы гражданского стиха. Усиленное повтором «запросто» становится кодом содержания, а пятистопный ямб – размер стихотворения –, кодом формы этого мастерства, которое объединяет Поэзию с лучшими образцами драматургии У. Шекспира.

Б. Пастернак вновь обращается к образу призрака в шекспировской аллюзии, но в отличие от вымышленного призрака сонета в стихотворении «Шекспир», тень отца Гамлета – персонаж одноимённой пьесы (разговор сына с призраком отца происходит в 5 сцене I акта пьесы У. Шекспира). Обращение к тени важно для лирического героя Б. Пастернака, желающего юбиляру В. Брюсову в размахивающей палкой «злобе дня», подобно Гамлету, обрести новую цель жизни (творчества). Согласно представленной А. Аникстом композиции, лирический герой-Гамлет открывает в IV акте «драмы Шекспировой» «нравственный закон чести». В контексте аллюзии таковой становится гражданская честь Поэта, а ее нравственный закон – правда. Эта мысль пересекается со знаменитой строкой 21 сонета У. Шекспира «В любви и в слове правда – мой закон» (Пер. С. Маршака) [13: 437].

«Гамлет», открывающий цикл «Стихотворений Юрия Живаго. 1946-1953», в контексте рассмотрения шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака как единого текста «драмы Шекспировой» стал V актом, своеобразной развязкой творческой рецепции У. Шекспира русским поэтом. Стихотворение аккумулировало содержание и форму шекспировских кодов поэзии Б. Пастернака. Содержательные коды представлены оппозициями: лирический герой-Гамлет, лирический герой-актер, играющий роль Гамлета, «другая драма» жизни лирического героя-драма жизни Гамлета. Формальный код стихотворения – уникальный поэтический размер пятистопного хорея. Оба шекспировских кода заключают, по А. Аниксту, сочетание внутреннего спойствия лирического героя «с трезвым пониманием разлада между жизнью и идеалами»:

Но продуман распорядок действий,

И неотвратим конец пути.

Я один, всё тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти [8: 511].

Таким образом, идея «пятиактная драма» маркирует шекспировские аллюзии в поэзии Б. Пастернака на жанрово-композиционном уровне поэтических сборников и циклов («Поверх барьеров», «Пять повестей», «Сон в летнюю ночь (Пять стихотворений)», стихотворных строф («Уроки английского», «Елене», «Шекспир»), стоп стихотворных размеров («Брюсову», «Гамлет»). Основу рассмотренной идеи-маркера составляет сквозная метафора «жизнь – драма Шекспирова», что позволяет интерпретировать шекспировские аллюзии Б. Пастернака как единый поэтический текст, соотносимый прежде всего с пятью актами трагедии У. Шекспира «Гамлет».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. «Гамлет, принц Датский». Послесловие к «Гамлету» // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. Москва, 1960, Т.6. С. 571-633.
2. Быков Д. Л. Борис Пастернак. Москва, 2018. 893 с.
3. Гельфонд М. М. «Сказка» и «Гамлет»: ещё раз к вопросу о внутренних взаимосвязях «Стихотворений Юрия Живаго» // Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии: тезисы докладов. Смоленск, 2018. С. 59-61.
4. Долинин А. А. Шекспировские аллюзии в ранней поэзии Пастернака («Уроки английского»). Доклад на IV Эткиндовских чтениях. Санкт-Петербург, 2006.
5. Меркулова М. Г. Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу. Москва, 2018. 118 с.
6. Панова Л. «Уроки английского», или Liebestod попастернаковски // Объяты в тысячу охватов. Санкт-Петербург, 2013. С. 138 – 162.
7. Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 томах. Москва, 1989, Т.1, 751 с.
8. Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 томах. Москва, 1990, Т. 3, 734 с.
9. Сененко О. В. «Темы и вариации» в контексте раннего творчества Б. Пастернака: поэтика лирического цикла и книги стихов. Автореф. дис. на соискание учен. Степени кандидата филол. наук по специальности 10.01.01 – русская литература. М., 2007. 17 с.
10. Сергеева-Клятис А. Ю. О повторе и самоповторе у Пастернака // Новый мир, №12, 2016. С. 172-181.
11. Шаламатова Е. О. Шекспировский текст в лирике Б.Л. Пастернака // Уральский филологический вестник, 2017. С. 82 – 88.
12. Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. Москва, 1958, Т.3. 566 с.
13. Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. Москва, 1960, Т.8. 633 с.

НОБЕЛИАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖУРНАЛА «ГРАНИ»

Павельева Ю. Е.

*Кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник*

*ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья
имени Александра Солженицына»*

История выдвижения Б.Л. Пастернака на получение Нобелевской премии по литературе (первое выдвижение состоялось в 1946 г., далее – каждый год по 1950-й включительно, а затем в 1957 г.), присуждения долгожданной литературной награды (1958 г.) и последовавших гонений, названных А.И. Солженицыным «улюлюканьем вокруг Пастернака» [15, 214] сейчас хорошо известна в широких кругах. Присуждение Пастернаку знаменитой премии у него на родине «вызывало гнев коммунистической партии (Хрущёв), комсомола (Семичастный) и *всего* советского народа» [15, 269]. Скорая кончина (в 1960 г.) писателя может быть поставлена в прямую зависимость от развернувшейся травли. Неутешительные рассуждения четвертого российского «нобелиата» над судьбой второго отражены в горьких строчках очерков литературной жизни: «...Пастернак своим отречением, а затем и скорой смертью закрывал дорогу следующему лауреату прийти из России: как же можно давать премию русским, если она убивает их?..» [15, 271].

Исследователь вопросов присуждения литературной Нобелевской премии, Т.В. Марченко отметила: «Борис Пастернак... вызывал иное чувство тревоги – за его будущее на социалистической родине в том случае, если бы шведы присудили ему международную награду. Опасения были обоснованы: Нобелевская премия действительно сыграла роковую роль в судьбе Пастернака и в известной степени в

судьбе русской советской литературы той эпохи» [8, 321]. Проследивая многолетнюю нобелевскую «одиссею» Пастернака, Т.В. Марченко со ссылками на издание «Nobelpriset i litteratur, Nomineringar och utlåanden 1901–1950») пишет: «В 1949 г. шведские академики, не изменив своего мнения и продолжая занимать “выжидательную позицию”, привели для ее аргументации “нежелательные последствия”, которые присуждение премии могло иметь для Пастернака “в его щекотливом положении”» [8, 335].

Однако после того, как в ноябре 1957 г. роман Пастернака «Доктор Живаго» был опубликован на итальянском языке, а затем довольно быстро переведен на многие европейские языки, был издан за границей по-русски, ситуация изменилась. Как указывает исследовательница, «шведские академики поторопились с обсуждением кандидатуры Бориса Пастернака... Увенчать нобелевскими лаврами Пастернака в их глазах значило оградить его бесспорным международным признанием от преследования на родине (мол, нобелевского лауреата преследовать не посмеют)» [8, 336].

Как известно, в 1958 г. пять литературоведов: Э. Симмонс (Колумбийский университет, США), Г. Левин, Дм. Оболенский (Оксфордский университет, Англия), Р. Поджиоли и Р. Якобсон (Гарвардский университет, США) – предложили кандидатуру Пастернака в качестве номинанта на Нобелевскую премию. Т.В. Марченко обращает внимание, как откликнулись известные литературоведы, выдвинувших Пастернака, на обращение Шведской академии: «Сам внешний вид писем-номинаций из Америки свидетельствует об организованной кампании... Тем не менее эти письма – отнюдь не формальные отписки; все профессора пишут с энтузиазмом, убежденные в том, что Борис Пастернак – великий русский поэт, хотя аргументы у каждого рекомендателя свои» [8, 337].

Наконец, немаловажным событием, подготовившем решение о вручении литературного «Нобеля» Пастернаку является то, что «в качестве экспертного заключения о романе Пастернака к материалам его нобелевского “дела” была приобщена статья самого А. Эстерлинга “Роман Бориса Пастернака о революции”...» [8, 340]. Председатель Нобелевского комитета, по утверждению Т.В. Марченко, «...называет поэта “самым значительным” среди всех его современников. Но, разумеется, главным аргументом в пользу Пастернака становится только что вышедший роман “Доктор Живаго”» [8, 342].

«Имя Пастернака, – писал в 1963 г. сотрудник журнала “Грани” С. Сокольников в обзоре, посвященном посмертным изданиям произведений писателя. – прогремело над миром в пятьдесят восьмом году. Скромный и застенчивый (“быть знаменитым – некрасиво”), он на некоторое время оказался в центре той политической борьбы, которая разделяет мир» [14, 227]. Неслучайно «Грани» 1958 г. объявление о присуждении Пастернаку литературной премии поместили в разделе «Политические документы» [12, 261].

Именно о политической подоплеке литературной премии напишет и еще один нобелевский лауреат: «А что такое Нобелевская премия для писателя из страны коммунизма? Через пень колоду, не в те ворота, или неподъемное или под дёготный зашлёп. Оттого что в нашей стране не кто иной, как именно сама власть, от кровожадных дней своих, загнала всю художественную литературу в политический жёлоб... внушила писателям, что литература есть часть политики... выкликала все литературные оценки политическим хриплым горлом – и закрыла всякую возможность судить иначе. И поэтому каждое присуждение Нобелевской премии нашему отечественному писателю воспринимается прежде всего как событие политическое» [15, 268]. Словам Солженицына легко найти подтверждение в

Постановлении президиума правления СП СССР, бюро Оргкомитета СП РСФСР, президиума правления Московского отделения СП РСФСР, где Пастернак назван «орудием буржуазной пропаганды», «орудием в руках реакции», а нобелевская формулировка «подчеркивает политическую сторону нечистоплотной игры реакционных кругов». Для членов Союза писателей очевидно, что «отщепенец Б. Пастернак» получил Нобелевскую премию «исключительно по политическим мотивам», а потому «политическое и моральное падение Б. Пастернака... оплаченное Нобелевской премией... лишают Б. Пастернака звания советского писателя...» (Все формулировки Постановления приведены по «Граням» [5, 5–6].)

«Нобелиана» (этот термин нами выбран вслед за Солженицыным, который писал: «“Нобелиана” – это я не придумал, это краткий телеграфный адрес Нобелевского фонда (Nobelianum)...» [15, 268]) Пастернака стала центральной темой сорокового номера журнала «Грани» за 1958 г.

Надо сказать, что и ранее «нобелевской бури» «Грани» печатали и произведения Пастернака, и материалы о его творчестве. Так, в разделе «Поэзия» в № 34–35 были опубликованы (анонимно) шесть стихотворений из романа «Доктор Живаго», а в следующем № 36 – уже девять стихотворений из знаменитого романа. В том же самом номере, в разделе «Литературная критика» был представлен очерк К. Фотиева «Нетленная краса. О романе Б. Пастернака “Доктор Живаго”», а в № 37 – публикация Н. Анатольевой «“Цель творчества – самоотдача...”. Этюд о Борисе Пастернаке – поэте и человеке».

К «нобелевскому» периоду относятся материалы о творчестве Пастернака известных авторов русского зарубежья: в № 45 литературно-критические статьи О. Анстей «Новый Пастернак», В. Завалишина «Борис

Пастернак и русская литература», В. Маркова «Советский Гамлет (О переводах Б. Пастернака)» и его же обзор издания «Pasternak, Boris Wenn es aufklart. Gedichte 1956–1959. Deutsch von Rolf-Dietrich Keil. /Frankfurt/Main/ 1960» в разделе «Библиография на иностранных языках». В № 48 опубликована глава из подготовленной к печати книги Л. Ржевского «Язык и стиль романа Б. Пастернака “Доктор Живаго”» – «Живое и мертвое слово. О тайнописи в романе “Доктор Живаго”». В № 53 – заметка «Борис Пастернак о себе и о читателях» с комментарием Г.П. Струве, а в разделе «Библиография» обзор С. Сокольникова «Несколько изданий сочинений Бориса Пастернака». В № 56 публикуется статья Д. Бург «В борьбе за Пастернака», а в № 58 воспоминания Ренаты Швейцер «Дружба с Борисом Пастернаком. Переписка» (в переводе Р. Редлиха). К пастернаковскому творчеству «Грани» обращались и позже. Однако большинство материалов «нобелевского» периода Пастернака представлены, как было сказано, в № 40.

Сороковой номер «Граней» открывается разделом, названным «“Дело” Пастернака». Первая часть этого раздела, имеющая одноименное название, содержит концептуальную редакторскую статью, набранную курсивом. Затем идут материалы, объединенные закавыченным заголовком «Единогласное осуждение», где размещены уже цитированное нами Постановление с финальной пометкой в скобках: «Принято единогласно». Затем приводится заметка из «Литературной газеты» (№ 129 (3940) от 28 октября 1958 г.) под заголовком «Единодушное осуждение» с информацией о совместном заседании СП СССР, бюро Оргкомитета СП РСФСР и президиума правления Московского отделения СП РСФСР. В заметке сказано, что «все участники заседания [имена названы. – Ю.П.] единодушно осудили предательское поведение Пастернака», который был назван «внутренним эмигрантом». Завершается раздел репликами

советских граждан о «Деле» Пастернака, имеющими разный характер и содержащими разные оценки ситуации; эта часть объединенной публикации названа «Вольное обсуждение».

Автор статьи, открывающей раздел, не указан, но анонимность объясняется тем, что статья написана – как это становится понятно буквально с первых строк – от лица советского гражданина: «Писатель Борис Пастернак написал роман. События для *нашей* страны [выделено мной. – Ю. П.] вполне заурядное: писатели у нас насчитываются тысячами... и все они пишут романы. Однако, это, заурядное, казалось бы, событие положило основу “делу Пастернака”. Роман оказался незаурядным» [5, 3]. Статью можно охарактеризовать именно как ту, которая отражает манифестированную позицию редакции журнала: это одновременно и отклик на приведенные далее материалы, и отсылка к Обращению основателя журнала и его первого редактора, Е.Р. Романова, помещенного в первом номере «Грани»», вышедшем в лагере Менхегоф в 1946 г.

В ответ на «Единогласное...» и «Единодушное...» осуждения автор статьи отмечает: «Когда Борису Пастернаку присудили Нобелевскую премию, у нас началась истерика. На писателя обрушилась вся мощь партийно-пропагандного аппарата» [5, 3], а затем, отталкиваясь от примера XVIII века: противостояния М.В. Ломоносова и елизаветинских вельмож, требовавших «удаления» ученого от Академии, – утверждает: «Можно исключить Бориса Пастернака из “Союза советских писателей”, но нельзя исключить его из русской литературы» [5, 4].

Не обходит вниманием автор статьи и «разговоры советских граждан», объединенные под заголовком «Вольное обсуждение». Отвечая на приведенные отклики, автор статьи пишет: «Известности романа, пробуждению интереса к нему очень способствовала травля писателя. “Раз так ругают, значит что-то там есть”. Но главный мотив,

толкающий людей на поиски “крамольной”, запрещенной книги, иной... Он проистекает из внутреннего протеста, пробужденного в людях требованием осуждать книгу, которую даже не разрешили прочесть» [5, 4].

Наконец, финал статьи полностью отвечает концепции «Граней», отражающей позицию НТС (Народно-трудового союза российских солидаристов): «Роман “Доктор Живаго” найдет своих благодарных читателей и окажет большое влияние на идейную, духовную жизнь народа» [5, 4]. В «Антологии Самиздата» о журнале сказано: «Официально “Грани” никогда не были органом НТС», но как справедливо говорилось в одном из писем, напечатанных журналом, «как в общественном сознании, так и практически “Грани” неизбежно останутся журналом НТС. Делать “Грани” возможно только совместно с НТС и в опоре на него» [11]. У медали есть и обратная сторона: так, М. Адамович, характеризуя литературные журналы русского зарубежья, исключает из этого списка изданий «Грани» именно по причине их политизированности: «не будем трогать партийных “Граней”» [1].

Автор статьи «“Дело” Пастернака» в финале обращается к вопросам политики: говоря о романе «Доктор Живаго» отмечает, что тот «...не является политическим произведением...», но «сам коммунистический режим, содрогнувшийся в страхе перед мужественным творческим актом Бориса Пастернака, превратил роман “Доктор Живаго” в политическое явление общенародного значения» [5, 4].

Однако представленные нами материалы – это лишь преамбула к тому, что заняло почти половину всего объема журнала. Действительно, 40-й номер «Граней» с полным основанием может быть назван «пастернаковским».

После начального раздела в рубрике «Поэзия» размещены стихотворения Пастернака, входившие в разные сборники: «Поверх барьеров», «Сестра моя жизнь», «Темы и

вариации», «Смешанные стихотворения», «Второе рождение», «Избранные стихотворения», «На ранних поездках», «Когда разгуляется», отрывки из поэмы «Лейтенант Шмидт» и стихотворения, опубликованные в сборнике «День поэзии» [10, 11–50].

Следующий за стихотворениями Пастернака материал: «Подвиг одиночки» – демонстрирует отношение редакции к своим авторам. Под этим заголовком в журнале помещены заметки к неоконченной статье недавно скончавшегося писателя, постоянного сотрудника «Граней» Н.А. Оцуца. Редакция печатает «...отрывки из задуманной им большой статьи о творчестве Б. Пастернака», где говорится о неравной борьбе «между этим человеком и грандиозным государственным аппаратом» [9, 51], о религиозной основе романа, о том, что «трагедия Пастернака – это трагедия избранника» и что «дух истории или Провидение – автор трагедии Пастернака» [9, 52]; автор набросков видит в произошедшем «...силу отпора, которую развивают сейчас одиночки...» [9, 53].

Затем в журнале размещен весьма объемный материал Н. Анатольевой «Пастернак и мировая общественность», который можно охарактеризовать как научный реферат. Здесь мы найдем традиционную для научного труда структуру с Введением, Заключением и четырьмя центральными разделами: «Облик поэта», «Что ценит Запад в творчестве Пастернака?», «Запад о реакции советских властей на присуждение Пастернаку Нобелевской премии» и «Протест общественности свободных стран против травли Пастернака в Советском Союзе». Н. Анатольева представляет широкий обзор западно-европейской (по большей части) и американской прессы, а также прессы стран Азии и Африки, содержащих отклики писателей, публицистов, критиков, литературоведов, общественных деятелей на творчество Пастернака, публикацию его романа, а также на

вопросы, довольно четко сформулированные в заголовках разделов. Представленный материал позволяет сделать обзорно вывод о почти единодушной поддержке Пастернака «международной общечеловечностью», о всемирном сочувствии поэту, к которому «...были обращены сердца всех честных людей во всем мире» [2, 77].

Очерк Р. Редлиха «Философские выписки из “Доктора Живаго”» имеет подзаголовок «Без претензии на полноту и стройность» и начинается с цитаты из романа Пастернака [13, 78–97]. Пространных цитат в работе Р. Редлиха очень много, и создается впечатление, что одной из главных задач автора было как раз знакомство читателя с выдержками из романа: цитаты значительно превышают объем собственных высказываний Р. Редлиха. Обращаясь к тексту пастернаковского романа, автор «Выписок...» анализирует его с литературоведческой точки зрения и дает произведению такие определения, как «исторический роман» [13, 78], «философский роман» [13, 81], «метафизический, а не социальный роман» [13, 82], «книга о силах миротворения, с которых сдернут покров истории» [13, 84], причем специфику романа выявляет через сопоставление «Доктора Живаго» с творчеством Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского и других писателей «золотого века» русской литературы; определяет тематику романа Пастернака: «Тема “Доктора Живаго” – гибель одухотворенного человека в провале исторического катаклизма» [13, 84]; выявляет связи человека и истории с их евангельским обоснованием; представляет характеристику героев романа. Особенностью работы Р. Редлиха можно назвать то, что глубокий анализ базируется на проникновенном внимании к тексту, подтвержденном не только обильным цитированием, но и неоднократным возвращением к избранным цитатам, позволяющим сосредоточиться на концептуальных моментах пастернаковского произведения.

Следующий материал: «Сон о жизни» М. Берлогина – своеобразный философский очерк, где автор пытается «разобраться в том новом, что вносит в мир книга Пастернака» [4, 98]. С предыдущим материалом его роднит сравнение пастернаковского романа с творчеством Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, апелляция к философским трудам Н.Ф. Федорова. Вместе с тем анализ романа через призму философских категорий здесь представлен более глубоко, если не сказать изощренно. Проведя читателя через ряд философских концепций, автор очерка предлагает ему финальный вывод, в котором роман Пастернака определен как «одно из наиболее религиозных произведений эпохи» [4, 101].

Далее в журнале представлены двучастные воспоминания художника В. Барсова «О Пастернаке. Московские впечатления», отличающиеся образностью изложения. В первой части, озаглавленной «Брюсов и Пастернак», рассказывается о тех «медовых» годах «пореволюционной засухи», когда «поэты дружной толпой вывалили на высокие берега всяческих эстрад» [3, 102]. Автор вспоминает «один, с особой усидчивостью оставшийся в памяти вечер в Политехническом – диспут о современной поэзии» [3, 103], где председательствовал В.Я. Брюсов и где перед «сорганизованной массой» «комсомольских ортодоксов» [3, 104] он вступился за Пастернака. Автор воспоминаний свидетельствует, что несмотря на единственную уступку обвинителям Пастернака (Брюсов признал справедливым упрек в «политическом нейтралитете» Пастернака), «надо отдать “мэтру” полную справедливость: защищал он Пастернака со всею страстностью, со всей озлобленностью – по-волчьи! – и с выдержкой, мужеством, мастерством, на какое только был способен. Жертвенно и без всякой “благовидности”, – не лицемерно». В этой связи мемуаристу важен вопрос:

«Предвидел ли он, предчувствовал ли в Пастернаке возможности будущего автора “Доктора Живаго”? И не это ли будущее отвоевывал для него?» [3, 108].

Вторая часть воспоминаний озаглавлена «Лицом к лицу (Как я рисовал Пастернака)». Начинается она с описания личного знакомства художника с поэтом и последовавшего изумления Пастернака, который узнал о цели визита: «Борис Леонидович широким разлетом “разверзшихся бездн” обрушился на меня: уставился...

– Меня? Рисовать? – переспрашивал изумленный хозяин, для усиления действия обоих вопросительных знаков, как бы отмахиваясь и защищаясь, взлетев еще и крыльями рук...» [3, 110]. Поэт покоряется уговорам художника, но последний делает для себя очевидный вывод: «Совестливые и скромные люди – самые трудные люди» [3, 111]. Но, пожалуй, самое интересное этой части воспоминаний – то, как художник вчитывался «в книгу лица Пастернакова: сущий клад для художника и скульптора!» [3, 113]. Размышлял В. Барсов и о том, какие эпохи развития культуры, какие направления живописи и, наконец, техника каких художников смогли бы ответить содержанию «книги лица» Пастернака. И автор переходит от чего-то египетского «времен Тутанкхамоновых» [так у автора – Ю. П.], чего-то «этрусского в некоей терракотовой “недоговоренности”» к раннему кубизму «на его сезанновской ипостаси». И тут же, пишет автор, «уже напрашивается другая параллель: из книги лица вычитывается нечто древне-византийское, отдаленно напоминающее манеру иконописи». А дальше речь о том, как «опалило Врубелем», как читается отклик на Веласкеса, на мозаики храмов «по всей Италии» да и на Ильмень-озере «у Спаса на Нередице». Заканчивает свои размышления мемуарист так: «...не мне бы трудиться над его портретом. Для творческой интерпретации и адекватного воплощения этих глаз Врубель должен был сделать общий

эскиз, мастера древней Византии – потрудиться над материализацией в волшебных камушках, а Бенвенуто Челлини – придать виртуозность своей ювелирно-филигранной отделки окончательное совершенство коллективному творению» [3, 113–115].

К пастернаковской «Нобелиане» можно отнести и заметку Л. Дувинга «Нобелевские премии». Открывается она цитатой из завещания А. Нобеля, где речь идет о принципах присуждения премии, затем приводится «таблица лауреатов Нобелевской премии по литературе – с первого года присуждения (1901 г.) по 1957», а финальные абзацы посвящены присуждению премии Пастернаку, который на это известие ответил «человечно-взволнованной, радостной и полной скромности телеграммой:

“Бесконечно благодарен, тронут, горд, удивлен, смущен”» [6, 120].

Наконец, финальным упоминанием «дела» Пастернака в сороковом номере «Граней» стало помещение краткой информационной заметки в подразделе «Хроника. Внутренняя политика» в разделе «Политические документы» за октябрь-декабрь 1958 г. [12, 261].

Таким образом, можно отметить, что редакция «Граней» в своем «пастернаковском» номере стремилась представить оценку «Нобелианы» с точки зрения разнообразных сфер гуманитарных знаний: на страницах журнала высказались писатели, публицисты, литературные критики, литературоведы, философы, художники. Была представлена и политическая оценка ситуации, но эта та политика, которая густо замешана на этике.

Титульная статья, открывавшая раздел «“Дело” Пастернака» в № 40 «Граней» заканчивается стихотворными строчками Пастернака: «...придет пора / Силу подлости и злобы / Одолеет дух добра». Эти строки как будто перекликаются с Манифестом Е.Р. Романова: «Тот, кто

становится на путь Правды, помогает всему человечеству стать на тот же путь». При этом, указывает основатель журнала, важно «раскрыть и проявить светлые грани души». Роман Пастернака, как это представлено в опубликованных материалах, отвечает этой задаче, потому что служит силе Правды и Добра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович М. Критика русского зарубежья, тт. 1–2; Встреча с эмиграцией. Из переписки Иванова-Разумника; Е. Скарлыгина. Неподцензурная культура 1960–1980 гг. // Новый журнал. 2003. № 233 // <http://magazines.russ.ru/nj/2003/233/adamov.html>
Дата обращения 21.03.2019 г.
2. Анатольева Н. Пастернак и мировая общественность // Грани. 1958. № 40. С. 54–77.
3. Барсов В. О Пастернаке. Московские впечатления // Грани. 1958. № 40. С. 102–116.
4. Берлогин М. Сон о жизни // Грани. 1958. № 40. С. 98–101.
5. «Дело» Пастернака // Грани. 1958. № 40. С. 3–4.
6. Дувинг Л. Нобелевские премии // Грани. 1958. № 40. С. 117–120.
7. «Единогласное осуждение» // Грани. 1958. № 40. С. 5–9.
8. Марченко Т.В. Нобелиада Бориса Пастернака (По шведским архивным материалам и периодике) // От Бунина до Пастернака. От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии: К юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям: Международная научная конференция: Москва, 16–19 ноября 2009 г. Выпуск 11 / Сост., науч. ред. Т.В. Марченко. М.: русский путь, 2011. С. 319–349.
9. Оцуп Н. Подвиг одиночки // Грани. 1958. № 40. С. 51–53.
10. Пастернак Б. Избранное // Грани. 1958. № 40. С. 11–50.

11. Поликовская Л. Грани // Антология Самиздата // http://antology.igrunov.ru/after_75/periodicals/grani/ Дата обращения 21.03.2019 г.
12. Политические документы // Грани. 1958. № 40. С. 261–263.
13. Редлих Р. Философские выписки из «Доктора Живаго» // Грани. 1958. № 40. С. 78–97.
14. Сокольников С. Несколько изданий сочинений Бориса Пастернака // Грани. 1963. № 53. С. 227–229.
15. Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. – 688 с.

**СУДЬБА ОДНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПОКОЛЕНИЯ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА
«ЛЮДИ И ПОЛОЖЕНИЯ»²⁵**

Снигирева Т. А.

*Доктор филологических наук, профессор
Уральский федеральный университет, ИИиА УрО РАН*

Подчиненов А. В.

*Кандидат филологических наук, доцент
Уральский федеральный университет*

«Люди и положения» – второй опыт автобиографии Б. Пастернака, законченный в 1957 году. Судьба публикации примечательна. Впервые автобиографический очерк Б. Пастернака появился на грузинском языке. Обстоятельства этого малоизвестного факта описаны в мемуарной книге Евг. Евтушенко «Волчий паспорт» в главе «Цензура – лучшая читательница». Симон Чиковани, главный редактор известного литературного журнала, которого срочно вызвали на секретариат ЦК для «промывки мозгов» из-за публикации автобиографии Пастернака, был поражен тем, что это стало предметом доноса: «Когда я узнал, что автобиографию Бориса не хотят печатать по-русски, я напечатал ее у себя в “Мнатоби” по-грузински. Я был уверен, что в Грузии не найдется ни одного человека, который меня предаст и донесет в Москву. И представляешь – меня предал кто-то из грузин... Что происходит с грузинским народом, что происходит...». Евг. Евтушенко комментирует наивность грузинского поэта и редактора: «Я невольно улыбнулся возмущению Симона Ивановича, потому что тираж «Мнатоби»

²⁵ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

был где-то около пятидесяти тысяч, и "недонос" на опубликование – даже по-грузински – автобиографии только что разоблаченного "врага социализма Бориса Пастернака" был практически невозможен» [3, 250].

Впервые на русском языке автобиография была опубликована через десять лет после ее создания и уже после смерти автора в журнале «Новый мир», в разделе «Литературное наследие». Комментарии к произведению были написаны Евгением Пастернаком, сыном писателя. Строгость стиля позднего Пастернака, высокое качество текста, поощряемый журналом мемуарный жанр и, конечно, сама возможность реабилитации имени одного из самых крупных поэтов XX века, – все это послужило причиной того, что редакция «Нового мира» решила поместить «Люди и положения» на страницы своего журнала. Кроме того, во время появления публикации распространилось мнение, что А. Твардовский отстаивал и отстоял публикацию из-за своего стойкого неприятия поэзии В. Маяковского, оценка творческой эволюции которого у Б. Пастернака резко расходилась с официальной точкой зрения, идущей от известного определения Маяковского как «лучшего и талантливейшего поэта своей эпохи».

В последующих изданиях прозы Пастернака в научных комментариях всегда дается ссылка на журнал, но, как правило, при умолчании разрыва (десятилетнего) дат написания и публикации. Например, в одной из первых книг, собравшей прозаические тексты поэта, «Воздушные пути. Проза разных лет», в комментариях С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова к «Людям и положениям» сказано: «Написано в мае – июне 1956 г. Первоначальное заглавие – "Вместо предисловия". Опубликовано в журнале "Новый мир" (1967, № 1, с. 204 – 236) по позднейшей авторской редакции. Печатается по тексту этого издания» [5, 489]. В самом солидном на сегодняшний день издании, пятитомном

собрании сочинений, публикация аннотирована следующим образом (авторы комментария В.М. Борисов и Е.Б. Пастернак): «"Новый мир", 1967, № 1. Очерк написан в мае – июне 1956 г. как предисловие к сборнику стихотворений, под названием "Вместо предисловия". В ноябре 1957 г. очерк был предложен в "Новый мир", изменено название, переписано "Заключение"» [6, 827].

Как замечено выше, для Пастернака это не первая автобиография. В 1929–1931 годах в журналах «Звезда» и «Красная новь» вышла его автобиографическая повесть «Охранная грамота». «Люди и положения» в каком-то смысле являются для автора переосмыслением своей биографии и – одновременно – своей автобиографии. Произведение начинается с того, что в первых же строках Пастернак критикует предыдущий мемуарный опыт за то, что «книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет» [6, 296].

Два произведения, несмотря на то, что в обоих рассказано об одном времени, об одних и тех же людях, являют собой пример изменений, произошедших в творческом сознании поэта. Об этом очень точно и выразительно написал В. Каверин: «В первой размышления вступают без обоснованного предлога, вспыхивают, влетают в сознание читателя, как шаровая молния, которая может взорваться, но может и спокойно выплыть в окно, поразив зрителя лишь самым фактом своего существования. Переходы от личного к всечеловеческому – почти на каждой странице. <...> Совсем другая картина представляется нам в "Людях и положениях". Теперь история жизни разделена на главы, развертывающиеся перед читателем в календарном порядке: "Младенчество", "Девятисотые годы", "Перед первой мировой войною" и т.д. Жизненные впечатления не только рассмотрены со стороны, но рассмотрены совсем другими глазами. Цветаева, Яшвили, Маяковский написаны

как раз в “биографической вертикали”, с очевидной целью показать место, которое занимали они в жизни поэта» [4, 263].

Ясно выступает разница в манере повествования. В «Охранной грамоте» читатель погружается в ассоциативность стиля, полного развернутых метафор. Стиль мемуарной прозы напрямую соотносим со стилем ранней лирики Пастернака. В «Людях и положениях» обнаруживается связь с его поздним поэтическим творчеством, в котором, как известно, поэт стремился к простоте, строгости и лаконичности. Эмоции уступают место рассуждению и анализу. Это повествование о себе и о других. «Другие» в «Людях и положениях» – те, кто стали культурными героями эпохи и – одновременно – сыграли особую роль в творческой судьбе Пастернака: Скрябин, Блок, Рильке, Есенин, Маяковский, Цветаева, Паоло Яшвили, Тициан Табидзе.

Симптоматично, что «Охранная грамота», несмотря на усложненный язык, метафоричность (которую Д.С. Лихачев считал порой неоправданно избыточной), открытый субъективизм и аполитичность, была опубликована без каких-либо сложностей. «Люди и положения», написанные уже в иной манере, совпали с травлей поэта в связи с появлением романа «Доктор Живаго» за рубежом. Можно согласиться с Евг. Евтушенко, что в конце пятидесятых очерк попал «под раздачу» в связи с общей компанией против поэта, но и через десять лет публикация вызвала резкую критику, несмотря на то, что запрет на имя уже ушедшего поэта был снят или почти снят. И, кажется, неприятие было связано не только с оценкой творчества Маяковского послереволюционных лет, но и с трактовкой судьбы целого литературного поколения, к которому принадлежал сам Пастернак.

Поколенческая тема – одна из основных для Пастернака последнего периода творчества, о чем убедительно

пишет И.Н. Сухих, анализируя роман «Доктор Живаго» как одно из самых значительных произведений XX века. Поколение, к которому принадлежал Пастернак определяется им как «девяностники по рождению» [7, 316]. Пастернаковские «мальчики и девочки» (один из вариантов названия романа), по справедливому замечанию исследователя, – «бытовая проекция и художественная трансформация его литературного поколения, ровесников Маяковского, Ахматовой, Цветаевой и Мандельштама» [7, 317], на судьбу которого пришлись «изгнание, самоубийство, внезапная смерть, исчезновение... Поколение “мальчиков и девочек” 1890-х годов, поколение Пастернака, считается с исторической сцены» [7, 340].

Как и в «Докторе Живаго», в «Людах и положениях» центральным Б. Пастернак делает *свое* поколение, поколение, выполнившее свою миссию, но не задержавшееся в этом мире, безвременно и порой намеренно ушедшее из него. Примечательно, что в автобиографическом очерке, где главным инструментом является не художественное воображение, но память поэта, Пастернак в набросках четко ограничивает имена, особо его интересующие. В первоначальном варианте «Заключения» (весна 1956 г.), в частности, говорится: «Здесь кончается мой вступительный очерк. Я не обрываю его, оставив недописанным, а ставлю точку именно там, где с самого начала задумал. Я совсем не собирался писать историю пятидесятилетия во многих томах и лицах. Я не распространил разбора на Мартынова, Заболоцкого, Сельвинского, хороших поэтов. Я ни словом не упомянул о поэтах поколения Симонова и Твардовского, таких многочисленных. Я шел из центра теснейшего жизненного круга, намеренно себя им ограничив [5, 489].

В «Людах и положениях» Б. Пастернак предлагает свою трактовку осмысления трагизма судьбы каждого творческого поколения в России. В XX веке И. Бунин

мартиролог, связанный с противостоянием «поэт и власть», составлял, расширяя его до триады «поэт – народ – власть»: «Боже милостивый! Пушкина убили. Лермонтова убили. Писарева утопили. Рылеева удавили... Достоевского к расстрелу таскали. Гоголя с ума свели... А Шевченко? А Полежаев? Скажешь, – правительство виновато? Да ведь по холопу и барин, по Сеньке и шапка. Ох, да есть ли еще такая сторона в мире, такой народ, будь он трижды проклят?» [2, 56]. В прозе, посвященной «Поэме без героя», А. Ахматова создает скорбный список своего поколения, имея в виду особость своего времени, в котором «улыбался только мертвый, спокойствию рад»: «Начинаю думать, что ”Другая”, откуда я подбираю крохи в моем ”Триптихе” – это огромная, траурная, мрачная, как туча – симфония о судьбе поколения и лучших его представителей, т.е. вернее обо всем, что нас постигло. А постигло нас разное: Стравинский, Шаляпин, Павлова – слава, Нижинский – безумие, Маяков(ский), Есен(ин), Цвет(аева) – самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк – казнь, Зощенко и Мандельштам – смерть от голода на почве безумия и т.д., и т.п. (Блок, Хлебников ...)» [1, 240].

Как и Ахматова, Пастернак конкретизирует невозможность поэту в России «уйти от судьбы», но видит причины этого не только в свойствах эпохи или страны, но в особом психоэмоциональном складе личности творческой и творящей. Фактически в центре внимания его автобиографического очерка оказались портретные зарисовки людей, добровольно ушедших из жизни. Разворачивая воспоминания, Пастернак начинает следовать одному алгоритму при создании образа трагедии, в котором формула таланта предопределяет формулу судьбы.

Прежде всего, Пастернак каждый раз подчеркнуто отчуждается от героя-человека, отрицая короткость отношений и /или откровенно признавая нежелание их открыть. Так, он не пишет о личных отношениях с М.

Цветаевой, не упоминает о многих стихотворениях, которые они посвятили друг другу. Краткость своего повествования о непростых отношениях со своей современницей Пастернак объясняет так: «Если бы я стал рассказывать случай за случаем и положение за положением историю объединявших меня с Цветаевой стремлений и интересов, я далеко вышел бы из поставленных себе границ. Я должен был бы посвятить этому целую книгу, так много пережито было тогда совместного, менявшегося, радостного и трагического, всегда неожиданного и всегда, от раза к разу, обоюдно расширявшего кругозор. Но и здесь, и в оставшихся главах я воздержусь от личного и частного и ограничусь существенным и общим» [6, 341].

Одним предложением Пастернак характеризует свои отношения с С. Есениным: «То, обливаясь слезами, мы клялись друг другу в верности, то завязывали драки до крови, и нас силою разнимали и растаскивали посторонние» [6, 337]. Начиная рассказ о Маяковском, мемуарист сразу же оговаривается: «Я не буду описывать моих отношений с Маяковским. <...> Я не буду приводить истории наших встреч и расхождений. Я постараюсь дать, насколько могу, общую характеристику Маяковского и его значения. Разумеется, то и другое будет субъективно окрашено и пристрастно» [6, 331–332].

За неременной оговоркой о фрагментарности или умолчания описания «скрепления судеб» повседневно-бытового характера, Пастернак обязательно дает портретный абрис своих героев, напрямую сопрягая его с анализом особенностей творческого поведения, описание которого предваряет и подготавливает разговор об особенностях поэтического дара.

В Цветаевой для Пастернака важны неистовство темперамента и опасная в ее случае сила личности: «Цветаева была женщиной с деятельной мужскою душой,

решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определенности, в преследовании которых ушла далеко и опередила всех» [6, 341].

Есенин представлен серией сравнений интенсивной образности, апеллирующей и к сказочности судьбы поэта, и к фольклорным истокам его поэзии: «Он Иван-царевичем на сером волке перелетел океан и, как жар-птицу, поймал за хвост Айседору Дункан. Он и стихи свои писал сказочными способами, то, как из карт, раскладывая пасьянсы из слов, то записывая их кровью сердца» [6, 336].

Романтико-гиперболичными в духе раннего творчества героя мазками дана внешность Маяковского: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксера, неистощимо, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором» [6, 333]. И вновь характер поведения соотносится с характером таланта «горлана и главаря», который наступил «на горло собственной песни»: «Сразу угадывалось, что если он и красив, и остроумен, и талантлив, и, может быть, архиталантлив, – это не главное в нем, а главное – железная внутренняя выдержка, какие-то заветы или устои благородства, чувство долга, по которому он не позволял себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым» [6, 333–334].

Оценка творчества, особенно Цветаевой и Маяковского, дана развернуто исчерпывающе. В обоих случаях Пастернак пишет историю своего восприятия другого. Так, он не скрывает, что сила цветаевских стихов открылась ему не сразу, и в этой недооценке винит себя, точнее, свои ранние эстетические пристрастия: «Слух у меня тогда был испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного, царившими кругом. Все нормально сказанное отскакивало от меня. Я забывал, что слова сами по себе могут что-то заключать и

значить, помимо побрякушек, которыми их увешали. Именно гармония цветаевских стихов, ясность их смысла, наличие одних достоинств и отсутствие недостатков служили мне препятствием, мешали понять, в чем их суть. Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты» [6, 339]. Поздний Пастернак находит особые средства для создания выразительно точного образа ее поэзии. Переживание эстетического характера возникает от физиологического ощущения поэтического дара, «лирического могущества цветаевской формы, кровно пережитой, не слабогрудой, круто сжатой и сгущенной, не запыхивающейся на отдельных строчках, охватывающей без обрыва ритма целые последовательности строф развитием своих периодов» [6, 340].

Главный «нерв» истории «Пастернак – Маяковский», описанной в очерке «Люди и положения» – это переход от признания к отчуждению, от безусловной любви к ранней лирике Маяковского, вплоть до страха стать его «вторым я», до открытого неприятия послереволюционного творчества и поведения поэта: «Я не понимал его пропагандистского усердия, внедрения себя и товарищей силою в общественном сознании, компанейства, артельщины, подчинения голосу злободневности. Еще непостижимее мне был журнал ”Леф”, во главе которого он стоял, состав участников и система идей, которые в нем защищались. <...> За вычетом предсмертного и бессмертного документа “Во весь голос”, позднейший Маяковский, начиная с “Мистерии-буфф”, недоступен мне. До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным» [6, 336–337].

Таким образом, Пастернак закрепляет за представителями своего литературного поколения чеканные формулы их творческого дара / творческой судьбы и особого места в поэзии: «ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты, вместе взятые» [6, 339]; «Иван-царевич на сером волке» [6, 336]. И, увы, пожалуй, самое тиражируемое: «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен» [6, 338].

Некоторые из предложенных в «Людах и положений» формул-определений, во-первых, в какой-то мере направили вектор читательского восприятия, литературно-критических и даже литературоведческих интерпретаций (случай Маяковского – резкое противопоставление раннего и послереволюционного творчества поэта), во-вторых, стали эмблематичными при определении сути, сделанного поэтом (случай Цветаевой).

Наконец, Пастернак подходит, возможно, к самому сокровенному для него лично и сущностному для определения судьбы его поколения размышлению, которое не только трагически окрашено, но носит характер внутренне выношенного убеждения, и вновь применительно к каждому из названных ключевых фигур поколения (а круг имен здесь расширяется), оформленных в чеканные формулы (при сохранении внешней размышляющей интонации): «Мне кажется, Маяковский застрелился из гордости, оттого, что он осудил что-то в себе или около себя, с чем не могло мириться его самолюбие. Есенин повесился, толком не вдумавшись в последствия и в глубине души полагая – как знать, может быть, это еще не конец и, не ровен час, бабушка еще надвое гадала. Марина Цветаева всю жизнь заслонялась от повседневности работой, и когда ей показалось, что это непозволительная роскошь и ради сына она должна

временно пожертвовать увлекательною страстью и взглянуть кругом трезво, она увидела хаос, не пропущенный сквозь творчество, неподвижный, непривычный, косный, и в испуге отшатнулась, и, не зная, куда деться от ужаса, впопыхах спряталась в смерть, сунула голову в петлю, как под подушку. Паоло Яшвили уже ничего не понимал, как колдовством оплетенный щигалевщиной тридцать седьмого года, и ночью глядел на спящую дочь, и утром пошел к товарищам и дробью из двух стволов разнес себе череп. И мне кажется, что Фадеев с той виноватой улыбкой, которую он сумел пронести сквозь все хитросплетения политики, в последнюю минуту перед выстрелом мог проститься с собой с такими, что ли словами: “Ну вот, все кончено. Прощай, Саша”» [6, 332–333]. Важна для понимания позиции Б. Пастернака финал мартиролога, определяющий его поколение как поколение людей страдающих: «Но все они мучились неопишимо, мучились в той степени, когда чувство тоски уже является душевной болезнью. И помимо их таланта и светлой памяти участливо склонимся также перед их страданиями» [6, 333].

Б. Пастернак определяет свое поколение как гениальное, трагическое и страдающее. По Пастернаку, поколение «девяностников» было обречено, но причины этого не только политические, сколько коренящиеся в душе каждого большого поэта: «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой». Трагическое заложено в поэта самым даром. Дар губителен для человека, но благодатен для поэта. Каждый из героев автобиографической прозы, как Юрий Живаго, как сам Пастернак, оставили после себя «семнадцатую главу». И у литературного поколения Пастернака, как и у Юрия Живаго, семнадцатая глава остается не во времени, но в вечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. А. Собр. соч. в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т.3.
2. Бунин И. А. Собр. соч. в 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т.3.
3. Евтушенко Евг. Волчий паспорт. М.: Вагриус, 1998.
4. Каверин В. Проза Пастернака // Новый мир.1983. № 6. С 260–264.
5. Пастернак Б. Л. Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Сов. писатель, 1983.
6. Пастернак Б. Л. Собр. соч. в 5 т. Очерки. М.: Худож. лит. 1991. Т.4.
7. Сухих И. Н. Двадцать книг XX века. Эссе. СПб.: Паритет, 2004.

“ЗДЕСЬ БУДЕТ ВСЕ, ПЕРЕЖИТОЕ...”
ПОЭТИЧЕСКИЕ ПОСВЯЩЕНИЯ Б.ПАСТЕРНАКА В
ПЕРЕВОДАХ ГР.ТАМРАЗЯНА

Ходжоян Ю.М.
Кандидат филологических наук, доцент
ЕГУ

Интереснейший пласт пастернаковской лирики представляют собой поэтические посвящения Шекспиру, Бальзаку, Ахматовой, Цветаевой, Маяковскому, повлиявших в определенной степени на формирование творческой личности поэта-философа. Кажется, на глазах у читателей рождается живое поэтическое повествование о сущностных основах творчества известных авторов. Так, в поэтическом посвящении Анне Ахматовой (1929) (См. редакцию, вошедшую в книгу “Стихи разных лет”) через собственное “Я” поэта-философа рисуется образ русской поэтессы, намечается специфика ее художественного мышления. При этом черты личности А.Ахматовой представлены набросками, штрихами, в результате чего создается уникальное описание, требующее глубокого осмысления.

В сихотворении “Анне Ахматовой” тесно соприкасаются “пространство обыденности” и “пространство творчества” (Л.Горелик). В своем посвящении Б.Пастернак говорит о способности Анны Ахматовой точно подмечать прозаические особенности жизни:

Вдыхая дали ладожскую гладь,
Спешит к воде, смиряя сил упадок.
С таких гулянок ничего не взять.
Каналы пахнут затхлостью укладок. (2:159)

Посылая Анне Ахматовой первоначальную редакцию своего стихотворного посвящения, Б.Пастернак в письме от 6 марта 1929 года писал: “Вы знаете, с какой силой живете во мне как и во всяком, и насколько это лишь естественно, не более того. К этому знанию стихотворенье ничего не прибавит. Затем ясно ли, что речь об особом складе электрической силы, которая выражена не только в Лотовой жене, и не в образе соляного столба только, а исходит от Вас всегда и никогда не перестает исходить”. (2:563)

Приведем начальные строки стихотворения Б.Пастернака:

Мне кажется, я подберу слова,
Похожие на вашу первозданность.
А ошибусь, – мне это трын-трава,
Я все равно с ошибкой не расстанусь. (2:159)

Перевод Гр.Тамразяна:

Թվում է՝ բառեր կրողեկոչեմ
Նախնականության ձեր մաքուր շավիղի:
Իսկ թե սխալվեմ, ինձ համար հոգ չէ,
Ես իմ սխալից չեմ հրաժարվի: (4:37)

В переводе Гр.Тамразяна желание Б.Пастернака “подобрать”, найти необходимые, нужные слова об А.Ахматовой передается словом “կրողեկոչեմ”, что дословно означает “оживить”, “вдохнуть в слова новую жизнь”, “пробудить их в памяти”. Таким образом, в переводе пропадает ощущение сиюминутного, живого размышления-раздумья, абсолютно свободного от традиционных форм поэтического повествования, рождающегося буквально в момент высказывания.

Безосновательным представляется в переводе занижение экспрессивности образа лирического героя (автора), в определенной степени эпатирующего в оригинале своего читателя признанием достататочно резкого, отчасти ироничного характера: (“А ошибусь – мне это трын-трава, Я все равно с ошибкой не расстанусь”). Вся речь лирического героя в переводе Гр.Тамразяна выдержана в одном стилевом ключе и связана с употреблением однородной литературной, возвышенной лексики. В переводе использовано более нейтральное слово “не откажусь” (говоря об ошибке) в отличие от “не расстанусь” у Пастернака.

На наш взгляд, речевой колорит героя-повествователя мог быть передан более точно, что позволило бы ярче отразить эмоциональный накал фразы оригинала.

Сам выбор материала Гр.Тамразяном для перевода свидетельствует о его интересе к стихам Б.Пастернака разных лет, разных форм, разного звучания. Во всех переводах Гр.Тамразян неизменно стремился к сохранению естественности поэтического звучания армянского стиха, в связи с чем иногда перерабатывал образы оригинала. К примеру, во второй строфе он отказывается от перевода фразы “заглохшие эклоги”, так как на армянском языке слово “эклога” – довольно длинное и переводится оно как “հովվերեբա՛նմանակ”.

Гр.Тамразян использует эпитет “լոռ ւ լ ” (“влажных и глухо поющих плитах”, чем в определенной степени восполняет эту потерю.

Перевод:

Թաց տանիքների գրույցներ խաղաղ
Եվ խոնավ ու խուլ երգող աղյուսներ:
Հառնում է իմ դեմ ինչ-որ մի քաղաք,
Որ վանկերից է, թվում է, բուսել: (4:37)

Сравним с оригиналом:
Я слышу мокрых кровель говорок,
Торцовых плит заглухшие эклоги,
Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и отдается в каждом слоге. (2:159)

В целом, перевод стихотворения “Анне Ахматовой” выполнен Гр.Тамразяном с большим мастерством: в особенности, если учесть, что в основе всех поэтических посвящений Б.Пастернака – неожиданность высказывания, спонтанность ассоциаций, рожденных впечатлений, стремление запечатлеть главный персонаж (творческую личность и ее мировоззрение) метафорически выразительно и емко.

Использование метафорических цепочек, конструкций перечислений, усиливающих образный и эмоциональный планы стиха, – характерная черта поэтического синтаксиса разных произведений Б.Пастернака. К примеру, в посвящении А.Ахматовой есть строки: “...Горячий ветер и колышет веки Ветвей, и звезд, и фонарей, и вех, И с моста вдаль глядящей белошвейки”. В переводе, к сожалению, этот зрительный ряд усечен, но, в целом, точно передана специфика пастернаковского поэтического мышления.

В переводе Гр.Тамразяна читаем:
Եվ ընկղվում է իրրև փուչ ընկույզ
Տաք քամին այնտեղ և անվերջ թափքում
Աստղ ու լապտերի կոպերը միգում
Եվ հսկող քրոջ աչքերը արթուն: (4:37)

В автобиографическом очерке “Люди и положения”, рассуждая о поэзии М.Цветаевой, Б.Пастернак писал об общности их творческих принципов, о сходстве испытанных ими влияний, “одинаковости побудителей в формировании характера”, “однородности отправных точек, целей и предпочтений”. (3:268)

В стихотворном посвящении “Марине Цветаевой” (1929) психологический портрет поэтессы создается на основе метафорического словоупотребления, образов-олицетворений, сравнений; восприятие мира героиней дается через описание явлений природы, неодушевленные предметы; желая воспроизвести душевную жизнь персонажа, Б.Пастернак интуитивно реконструирует возможные мысли и реакции адресата. Приведем фрагмент из стихотворения:

Ты вправе, вывернув карман,
Сказать: ищите, ройтесь, шарьте.
Мне все равно, чем сыр туман.
Любая быль – как утро в марте.

Деревья в мягких армяках
Стоят в грунту из гуммигута,
Хотя ветвям навверняка
Невмоготу среди закута.

Раса бросает ветки в дрожь,
Струясь, как шерсть на мериносе.
Роса бржит, тряся, как еж,
Сухой копной у переносья.

Мне все равно, чей разговор
Ловлю, плывущий ниоткуда.
Любая быль – как вешний двор,
Когда он дымкою окутан и т.д. (2:160)

С большим трепетом и любовью писал Б.Пастернак о М.Цветаевой в автобиографической прозе. Говоря о сущностных качествах натуры М.Цветаевой, автор подчеркивал ее бескомпромиссность, внутреннюю стойкость. “Цветаева,- писал Б.Пастернак,- была женщиной с деятельной

мужской душой, решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определенности, в преследовании которых ушла далеко и опередила всех” (3:269)

С первых же строк стихотворения Б.Пастернака складывается образ достаточно мужественного, смелого, при этом несколько импульсивного человека, находящегося в противостоянии с государственной системой. (“Ты вправе, вывернув карман, Сказать: ищите, ройтесь, шарьте”). Заметим, во второй строке первой строфы Б.Пастернак использует ряд стилистических синонимов (“ищите, ройтесь, шарьте”), выстроенных таким образом, что, с одной стороны, при их перечислении происходит усиление экспрессии, эмоционального плана, с другой – налицо движение от литературного слова “ищите” – в сторону грубого, разговорного синонима “ройтесь”, а далее – и к жаргонному слову “шарьте”. В переводе, к сожалению, этот прием не сохранен (“Դո՞ւք գրգռաններդ մեկ-մեկ շրջում ես,-Փնտրե՛ք,- փնտում ես,- գրգռանհանի”); Гр.Тамразян оставляет лишь слово “ищите”.

Лексика посвящений Б.Пастернака, сочетание в них разговорных, заниженных элементов речи с возвышенной лексикой, связанной с философской, бытийной наполненностью содержания, каждый раз создает достаточно неожиданный эффект. Так и с посвящением М.Цветаевой: вторая строфа оригинала насыщена специфической, ярко окрашенной лексикой: разговорной (“наверняка”, “невмоготу”), авторски, метафорически использованной (“Хотя ветвям наверняка Невмоготу среди закута”); обращается автор и к малоизвестному слову “гуммигут”, что означает “смолокамедь, вытекающая из некоторых деревьев семейства гуммигутовых в восточной Индии, которая употребляется в медицине и идет на приготовление желтых красок и лака”. (5)

Гр.Тамразян явно избегает обращения к подобной лексике: вся вторая строфа в переводе выглядит стилистически ровно (с опорой на литературную, книжную лексику); метафорическая фраза передается с помощью описательной конструкции (в дословном переводе звучащей как: “Вероятно, ветви бессильные/беспомощные Хотят вывободиться от опутавших их цепей/оков”); слово “гуммигут” связывается с желтоватой окраской земли.

Ծառերը տես թերև տարազով
Կպել են հողին դեղին ու անկիրք
Բայց հավանաբար ճյուղերը անզոր
Ուզում են զատվել տանջող կապանքից: (4:39)

На наш взгляд, пастернаковский повтор фразы (“Мне все равно...”) в 1-ой, 4-ой и 5-ой строфах, играющий важное значение для отражения психологического облика М. Цветаевой (независимой, яркой, не отягощенной никакими творческими цепями личности) в переводе мог быть трижды повторен, как и в оригинале, без изменения. Эта фраза Гр.Тамразяном подается в трех близких по значению, или даже тождественных вариантах, но в рамках разных стилистических конструкций:

“Ամեն եղանակ ինձ համար նույնն է”

“Նույն է ինձ համար, թե...”

“Եվ միևնույն է, թե...”

Неудачен выбор переводчиком слова “կապելն”- “выметут” в 5-ой строфе стихотворения (“Եղյալը կապլեն էրազի նման”) при передаче пастернаковской фразы: “Любую быль сметут как сон”, в основе которой намек на действия “полицейского режима” государства.

Д.Лихачев подчеркивал, что в метафорах Б.Пастернака происходит “огромное разрастание вторичного смысла”,

взятого автором “из прилегающей действительности”; при этом “переносный смысл осмысляет прямой, получает первостепенное значение”. И тогда “действительность из переносного значения наступает на поэта, подчиняет его себе; ведет за собой” (1:10). Вот строки Б.Пастернака о судьбе поэта в эпоху разных катаклизмов, построенные на развернутой метафоре.

Клубясь во много рукавов,
Он двинется, подобно дыму,
Из дыр эпохи роковой
В иной тупик непроходимый.

Он вырвется, курясь, из прорв
Судеб, расплющенных в лепеху,
И внуки скажут, как про торф:
Горит такого-то эпоха. (2:160)

В стихотворении прозвучала тема “роковой эпохи”, которая, во многом, предопределила драматизм судеб большого количества представителей русской интеллигенции. Содержательной доминантой стиха – и является история жизни поэта на фоне “грозовой эпохи”. Обратим внимание на пронизанную метафорами фразу: “Он (поэт) вырвется, курясь, из прорв Судеб, расплющенных в лепеху”, в которой 5 переносных смыслов одновременно переплетаясь, соединяются в единое высказывание (“вырвется, курясь...”, “вырвется из прорв”, “курясь из прорв”, “судеб, расплющенных...”, “судеб, расплющенных в лепеху”).

Переводчик, на наш взгляд, находит достаточно удачное решение, он отказывается от нагнетения метафор, что позволяет сохранить внутреннюю логику как пастернаковского высказывания, так и армянского стиха как поэтического целого.

Եվ միննոյն է, թէ կյանքը հիմա
Ինչպէս կփոխվի ձևի հանդերձի:
Եղյամը կավլեն երագի նման՝
Այնտեղ թողնելով լոկ բանաստեղծին:

Այն ոլորելով երկար թևքերն իր,
Եվ ծխի նման հարթելով ուղին՝
Այս աղետալի դարի անցքերից
Կտողա դեպի մի այլ փակուղի:

Եվ նրա ծովաը մարդկանց կհասնի՝
Կյանքի խմորից զատվելով կրկին,
Ու կասեն ասես կրակի մասին,
Որ դարն է վառվում դա ուն մեկի: (4:39-40)

Однако отсутствие упоминания в финале армянского стихотворения о внуках, на наш взгляд, очень важного в контексте данного стихотворения (т.е., с одной стороны, именно “внуки скажут”, оценят творчество М.Цветаевой, с другой, у Гр.Тамразяна – обобщенное, безличное “они”, которое из-за отсутствия категории лица в армянском языке следует из глагольной формы (“ու կասեն”) лишает переводной текст тонкого смыслового оттенка, связанного с возвратом репрессированной в страшные годы террора поэтессы к своему читателю, к родной языковой, культурной среде. Примечательно, что в 1956-57гг. Пастернак говорил о пересмотре стихов поэтессы на родине, о большом признании, которое ожидает М.Цветаеву. “Кроме небольшого известного,- замечал Б.Пастернак,- она написала большое количество неизвестных у нас вещей, огромные бурные произведения, одни в стиле русских народных сказок, другие на мотивы общеизвестных исторических преданий и

мифов... Их опубликование будет большим торжеством и открытием для родной поэзии и сразу, в один прием, обогатит ее этим запоздалым и единовременным даром". (3:269)

Стихотворение "Смерть поэта" написано в связи с гибелью В.Маяковского. Отметим, что 16 и 17 главы "Охранной грамоты", посвященные Маяковскому, хронологически и текстологически близки к стихотворению. В прозе Б.Пастернака нашел отражение живой отклик на известие о смерти поэта. "...Все еще разбегались волнистые круги, порожденные выстрелом", "Весть качала телефоны, покрывая лицо бледностью и устремляя к Лубянскому проезду, двором в дом, где уже по всей лестнице мостились, плакали и жались люди из города и жилыцы дома, ринутые и разбрызганные по стенам плющильною силой события". (3:220) Пастернак видит внутренние причины трагедии поэта. Глядя на умершего Маяковского, Пастернак вспоминает строки из его поэмы "Облако в штанах":

И чувствую "я" для меня мало'...
Кто-то из меня вырывается упрямо.
Алло!
Кто говорит?! Мама?
Мама! Ваш сын прекрасно болен.
Мама! У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле,
Ему уже некуда деться... (3:223)

В очерке "Люди и положения Б.Пастернак уточнял: "Маяковский застрелился из гордости, оттого, что он осудил что-то в себе или около себя, с чем не могло мириться его самолюбие"(3:260) В прозе запечатлен последний взгляд Б.Пастернака на погибшего поэта: "Лицо возвращало к временам, когда он сам назвал себя красивым, двадцатидвух–

летним (см. пролог к поэме Маяковского “Облако в штанах” с подзаголовком “Тетраптих”); потому что смерть заковала мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выражение, с которым начинают жить, а не кончают ее. Он дулся и негодовал...” (3:217)

Название стихотворения Б.Пастернака отсылает нас к лермонтовскому стихотворению “Смерть поэта”. М. Лермонтов подчеркивал, что Пушкин “восстал против мнений света”, “пал, оклеветанный молвой”, что “свободный и смелый дар” поэта не был понят обществом, в котором ведущая роль принадлежала “ничтожным клеветникам”, “коварным, насмешливым невеждам”. В первой редакции стихотворения Б.Пастернак был достаточно резок и откровенен: он говорил о злопыхателях, недругах, явных врагах, окружавших Маяковского, стремящихся “порох поэта выдать за его прах”. В стихотворении были строки:

Друзья же изошрялись в спорах,
Забыв, что рядом – жизнь и я.

Ну что ж еще? Что ты припер их
К стене, и стер с земли, и страх
Твой порох выдает за прах?

Но мрази только он и дорог.
На то и рассуждений ворох,
Чтоб не бежала за края
Большого случая струя,
Чрезмерно скорая для хворых.

Так пошлость свертывает в творог
Седые сливки бытия. (2:509)

Критиками замечалось, что Б.Пастернак сознательно прибегал к наиболее характерным поэтическим приемам самого В.Маяковского (enjambement-у, яркой звукописи, своеобразной ритмике). Все образы стихотворения Пастернака объединены общностью переживаемых эмоций; смятение, растерянность подчеркнуты в поведении всех живых существ, показанных автором: чиновниц, купчих, соседей поэта, грачей, грачих и т.д. Пастернак прибегает к олицетворению отвлеченных понятий.

Стихотворение “Смерть поэта” Б.Пастернака (см.окончательную редакцию стиха в книге “Второе рождение”) представляет собой достаточно сложный материал для перевода. Оно состоит (во второй редакции) из 32 строк, 5 строф с разным количеством стихов. (от 4-12), что свидетельствовало, на первый взгляд, о спонтанности структурной организации стиха, а также подчеркивало хаос, смятение, охватившие сознание людей после смерти Маяковского. Enjambement в свою очередь создает эффект прерывистости речи от переполняющих эмоций.

Не верили, считали – бредни,
Но узнавали от двоих,
Троих, от всех. Равнялись в строку
Остановившегося срока
Дома чиновниц и купчих,
Дворы, деревья, и на них
Грачи, в чаду от солнцепека
Разгоряченно на грачих
Кричавшие, чтоб дуры впредь не
Совались в грех, да будь он лих.
Лишь был на лицах влажный сдвиг,
Как в складках порванного бредня. (2:314-315)

С целью усиления выразительного плана в ранней редакции стихотворения Б.Пастернак прибегал к парцелляции: “И как наемни Был день. Как час назад. Как миг Назад...”

В переводе Гр.Тамразяна мастерски передан динамизм пастернаковского сказа; точно отображена ритмико-интонационная структура оригинала.

Զէին հավատում, գառանցանք էր դա,
Բայց լսում էին նաև երկրորդից,
Հետո մյուսներից,
Բոլորից, բյուրից:
Տողի պես ուղիղ
Կողք կողքի շարված
Աստիճանավոր ու վաճառական,
Տներ ու բակեր, ու ծառին թառած
Բյուր սերմնագոռավներ, որ մարիներին
Կռավում են, որ այդ հիմարները
Քիթը մեղքի մեջ չխոթեն էլի:
Ու միայն նման պատռած ուռկանի՝
Դեմքեր ու դեմքեր՝ գորշ, ծալքերը թաց: (4:54)

Гр.Тамразян особое внимание уделяет и звукописи стиха Б.Пастернака, где прерывающийся ритм с самых первых строк подчеркивался аллитерирующими согласными [р, п, ч] В армянском тексте эффект сбившейся, труднопроизносимой речи создается за счет сочетания согласных [գո-կո] (“սերմնագոռավներ”, “կռավում են”), [տո-ոկ] (“պատռած”, “ուռկաներ”).

В третьей строфе оригинала ощущение взрыва Б. Пастернаком передавалось звукорядом [ш] – [ш] – [х]: “сплющив”, “лещей”, шутих”, “заложенных”, “вспых”, “нехолостых”. В армянском варианте переводчик отказывается от перечислительного ряда – “шук”, “лещей”, “шутих” и т.д., а

эффект всплеска, взрыва им воссоздан за счет употребления ряда согласных, произносимых с придыханием [ʁ], [p], [ʃ], образующих в словах “взрывные” сочетания звуков [pʁp], [ʁpʁ], [ʃpʃp] (թարթարած, փարփար, փերփերին).

Примечательно, что Б.Пастернак, говоря об общей цели переводов (См. “Замечания к переводам из Шекспира”) подчеркивал: “Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка... Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности” (3:306). Очевидно: живость и естественность языка – неотъемлемая черта большинства переводов Гр.Тамразяна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д. Поэзия стихотворная и прозаическая // Избранное в 2-х т-х. М., “Худ.лит”, Т.1, 1985.
2. Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы // Избранное в 2-х т-х. М., “Худ.лит”, Т.1, 1985
3. Пастернак Борис. Проза. Стихотворения. М., “Худ.лит”, Т.2, 1985
4. Пастернак Борис. Стихи. (Перевел Гр.Тамразян). “Иравунк”, Всемирная поэзия (на арм. яз.)
5. Словарь иностранных слов русского языка под ред. Чудинова А., <http://www.dic.academic.ru>

МУЗЕЙ БОРИСА ПАСТЕРНАКА В ПЕРЕДЕЛКИНЕ - ПЛОЩАДКА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПРАКТИК

Шафранская Э. Ф.

*Доктор филол. наук, доцент, профессор
МГПУ*

Магистранты кафедры русской литературы ИГН МГПУ несколько последних лет проходили исследовательскую практику по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности на базе Дома-Музея Бориса Пастернака в Переделкине, входящего в состав Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля (Государственного литературного музея), расположенного по адресу: г. Москва, поселение Внуковское, пос. ДСК «Мичуринец», ул. Павленко, д. 3.

Цель практики — приобретение обучающимися профессионального опыта работы в культурных и образовательных учреждениях, деятельность которых соответствует профилю образовательной программы, а также формирование у обучающихся компетенций, составляющих основу профессионального мастерства. Организация практики осуществлялась в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта по направлению подготовки «Педагогическое образование», а также на основе утвержденного учебного плана и календарного учебного графика.

В русской культуре XX века поселок писателей Переделкино прежде всего связан с именем Бориса Леонидовича Пастернака (1890–1960). Здесь он жил с 1936 г. В доме, где сейчас находится музей Пастернака, — с весны 1939 г. Здесь 23 октября 1958 г. Б.Л. узнал о присужденной ему Нобелевской премии. В этом доме Б.Л. скончался 30 мая 1960 г., похоронен на местном

переделкинском кладбище. С 1960 по 1990 гг. семья Пастернака сохраняла обстановку дома такой, какой она была в бытность Бориса Леонидовича. И лишь 10 февраля 1990 г., в день столетия Бориса Пастернака, в доме открылась мемориальная экспозиция. Дом стал Музеем Пастернака.

Со времени открытия Дома-Музея Бориса Пастернака в Переделкине его сотрудниками ведется научно-исследовательская работа по изучению творчества писателя, а также просветительская работа: на веранде Дома в холодное время, на террасе в теплое — собираются гости, чтобы послушать выступления исследователей литературы, писателей, поэтов. В Доме-Музее регулярно устраиваются тематические выставки, связанные не только с творчеством Пастернака, но и с другими деятелями русской литературы.

Магистранты за время практики посещали эти выставки и семинары. Например, они прослушали выступление современного писателя Натальи Громовой, посвященное быту русских писателей XX в.; посетили выставку-экспозицию, посвященную другу Пастернака, грузинскому поэту Тициану Табидзе, выставку «Не вполне достоверный портрет молодого Пушкина» (находки Михаила Сапего) и другие.

В творческом портфолио музея есть проект «Неотменяемая экскурсия». По содержанию и форме эти экскурсии могут быть совершенно разными: каждый из сотрудников музея разрабатывает какую-то свою тему. Все эти экскурсии объединяет фигура Пастернака, сюжеты строятся на малоизвестных творческих, личных, прямых и опосредованных контактах Пастернака с современниками. Именно в этом проекте директор Дома-Музея Пастернака, Ирина Александровна Ерисанова, дала возможность поучаствовать магистрантам нашей кафедры.

Темы «Неотменяемой экскурсии» магистранты выбирали самостоятельно из списка, предложенного руково-

дителем практики, и по согласованию с руководителем профильной организации. Так, были разработаны следующие темы неотменяемых экскурсий:

Пастернак и имажинисты,
Пастернак и сестры Синяковы,
Пастернак и Анатолий Тарасенков,
Пастернак и Тициан Табидзе,
Пастернак и Зощенко,
Пастернак и Руфь Зернова,
Пастернак и Леонид Губанов,
Пастернак и Георгий Леонидзе,
Пастернак и Даниил Хармс,
Пастернак в Саратовской области,
Пастернак и Егише Чаренц,
Пастернак и Александр Галич,
Пастернак и Варлам Шаламов,
Пастернак и братья Илья и Кирилл Зданевич,
Пастернак и Ольга Фрейденберг,
Пастернак и Пиросмани.

Задача этих «экскурсий» — воссоздать историю, сюжет взаимоотношений, реальных или виртуальных, Пастернака с историческими персонажами, которых выбрали практиканты.

Магистранты предложили также темы для аналитических проектов, например, тема «Виртуальный музей Дома Пастернака», в круг аналитики которой входили следующие вопросы:

- каким предстает музей для пользователей интернета;
- анализ содержания сайта и социальных сетей;
- предложения по улучшению работы сайта;
- что мы ждем от сайта музея.

Так, магистрант Ксения Щенина ответила: «Часто — ничего не ждем, радуется уже факт наличия интернет-страницы, это большой шаг навстречу аудитории. Если мы примерно представляем, кто такой Борис Пастернак, и

знаем о существовании дома в Переделкине, то на сайт мы зайдем в первую очередь за практической информацией: адрес, время работы, стоимость экскурсии. Если мы очень слабо себе представляем — кем был Пастернак, то от Дома-Музея ждем информации, которая позволит нам больше узнать о поэте. Не имея прямого доступа к статистике интернет-ресурса и возможности проанализировать ее, я постаралась собрать информацию, которая есть о ресурсе в открытом доступе и отразить в своем обзоре — какими путями человек попадает на сайт музея, что он ищет, какие проблемы могут возникнуть при этом. Вторая часть работы посвящена юзабилити сайта — легко ли найти нужную информацию на сайте, предложения по возможному улучшению работы. Третья часть — разбору социальных сетей», — написала в анонсе проекта магистрант Ксения Щенина.

Магистрант Николай Денисов на основе видеоархива сделал обзорный отчет о социокультурной жизни Дома-Музея, в котором существуют площадки для проведения культурных и просветительских мероприятий, напрямую не относящихся к творчеству Пастернака, на них устраиваются различные выставки, лекции и творческие вечера современных ученых и литераторов.

Магистранты готовили свои сообщения-исследования, работая в библиотеках (РГБ, ФНБ МГПУ), находили родственников своих персонажей, вступали с ними в переписку (так, например, магистрант Юлия Старкова списалась с сыном Руфи Зерновой, проживающим в США), устанавливали связь с региональными музеями (магистранты Елена Степанова и Анастасия Васильева вышли на связь с музеем в Харькове, готовя сообщение о сестрах Синяковых), посещали места возможного пребывания там Пастернака (в контексте темы «Пастернак в Саратовской области» ма-

гистрант Ирина Медведева посетила Мучкап, Романовку, Балашов).

Со своими сообщениями начинающие исследователи выступили перед сотрудниками Дома-Музея и его гостями; состоялось обсуждение прослушанных докладов.

Некоторые доклады вызвали практический интерес у работников Музея, они намерены включить их в программу музейной деятельности. Например, выступление магистранта Олега Демидова «Пастернак и имажинисты». В докладе сообщалось о том, что «литературоведы не раз отмечали: Пастернак в пору своей футуристической юности часто соприкасался с Вадимом Шершеневичем, а какое-то непродолжительное время был дружен с Рюриком Ивневым. О любви-ненависти к Сергею Есенину говорили не только историки литературы, но и писатели. Можно вспомнить хотя бы эпизод драки мулата и королевича из мемуарной книги “Алмазный мой венец” Валентина Катаева. На этом история отношений Пастернака и имажинистов, казалось бы, заканчивается. Но исследователи открывают новые тексты, появляются до этого неизвестные воспоминания — и картина прошедшего века складывается как пазл: на месте темных пятен появляются красочные детали. Так, мы узнаем об ироничных записях Мариенгофа, о чутком внимании Пастернака к имажинистам и их славе, о тяготении Кусикова, навсегда покинувшего СССР, к некогда заклятому врагу, с которым теперь можно наладить контакт только дистанционно» (магистрант Олег Демидов).

Во время выступлений магистрантов велась видеозапись. Так, доклад на тему «Пастернак и имажинисты» можно посмотреть здесь:

https://www.youtube.com/watch?v=wY1l_e7XG_c&fbclid=IwAR1zmyvb2Z0ottcJsqOZcXVw-AY-eUhrR2O-7D2teZKhIfv2CcUWjSGDWo (дата обращения: 03.04.2020).

Не менее интересным было еще одно выступление Олега Демидова — «Пастернак и Леонид Губанов»: «Пастернак и Губанов никогда не встречались. Да и не могли. Губанов, конечно, знал о Пастернаке: когда на весь мир разворачивается травля за роман “Доктор Живаго” и происходит шумная история с получением Нобелевской премии, трудно всего этого не замечать. И все-таки надо учитывать возраст. К 30 мая 1960 г. Губанову было всего 13 лет. Однако Пастернак становится для молодого поэта культовой фигурой» (Олег Демидов) — как это проявлялось в жизни и в творчестве Губанова было сообщено в выступлении магистранта.

Интересным, «незамысленным» в научном дискурсе оказалось сообщение «Пастернак и Зданевичи», сделанное несколькими поколениями магистрантов (от года к году информации прибавлялось).

Вот его краткое изложение.

В конце XIX — начале XX в. в Тифлисе был весьма известен дом Михаила Андреевича Зданевича, поляка, преподавателя французского языка, женатого на грузинке. В 1892 г. и 1894 г. в семье родились сыновья: Кирилл и Илья. В доме бывали гости, имевшие отношение к литературе, культуре, искусству: Маяковский, Мандельштам, Пастернак, Паустовский, Ладно Гудиашвили, Тициан Табидзе, Паоло Яшвили, Давид Какабадзе и многие другие.

Когда сыновья выросли, они прославили отцовскую фамилию: Кирилл Зданевич (1892–1969) вошел в историю как художник, кубофутурист, основатель «оркестровой живописи» и «всёчества», участник группы «41°»; Илья Зданевич (1894–1975) — как русский и французский писатель, теоретик русского авангарда и дада, издатель и художник. Но самым ярким и заметным вкладом в культуру братьев Зданевичей было открытое ими для мира творчество Нико Пиросмани.

А теперь об интересующих нас контактах Зданевичей с Борисом Пастернаком.

Контакт первый. Весной 1913 г. С. Бобров организовал кружок молодежи и открыл небольшое издательство «Лирика», в котором вышли первые книги «Центрифуги». В 1914 г. кружок распался, и одна его часть объединилась под именем «Центрифуга». Была составлена «Грамота», подписанная Б. Пастернаком, Н. Асеевым, С. Бобровым и И. Зданевичем. Подпись Ильи Зданевича, который жил в это время в Петербурге, Бобров поставил по согласованию с его братом Кириллом Зданевичем и Ларионовым, которые обещали своевременно ознакомить Илью Михайловича с текстом и заручиться его согласием. Первым изданием «Центрифуги» был сборник «Руконог», посвященный памяти погибшего в январе 1914 г. И. Игнатьева. В «Грамоте» авторы журнала футуристов назывались предателями и ренегатами, самозванцами, организаторами треста российских бездарей, трусами и пассеистами. Все необходимое для скандала, который, по мысли Боброва, требовался, чтобы обратить на себя внимание, было сделано. На последней странице среди объявлений издательства «Центрифуга» числился готовящийся к печати «Второй сборник стихов» Бориса Пастернака (по кн.: *Е.Б. Пастернак*. Борис Пастернак: Биография [6]).

Контакт второй. В 1922 г. писатель К. Паустовский переехал в Тифлис, остановился в доме Зданевичей, на улице Бакрадзе. Там он заболел — началась малярия. В один из критических моментов болезни Паустовскому показалось, что на него вот-вот набросится жираф. Лишь присмотревшись внимательно, писатель понял, что его испугал рисунок, висевший на стене: там был изображен жираф с человеческими глазами. Это было знаменитое полотно Пиросмани. Из воспоминаний Паустовского становится понятно, откуда этот рисунок: весь дом

Зданевичей был увешан и заставлен картинами никому тогда не известного художника-самоучки, работы которого, порой на последние деньги, оставаясь без обеда, скупал Кирилл Зданевич.

Какое отношение Пиросмани имеет к Пастернаку? Во-первых, Пастернак знал о существовании Пиросмани от своих грузинских друзей, например, от Тициана Табидзе, который не раз упоминает Пиросмани в своем поэтическом творчестве: «Привыкли мы славить во все времена / Нико Пиросмани за дружеским пиром». Во-вторых, имя Пиросмани после знакомства с его творчеством приобретает в картине мира Пастернака символические черты. Вот пример: по рассказам Андрея Вознесенского, он, будучи подростком, решил преподнести в подарок Борису Леонидовичу его фотопортрет. Вместе с руководительницей фотокружка он увеличил портрет Пастернака и стал его ретушировать. Ретушировал так много и рьяно, что получилось, как ему казалось, очень красиво. Портрет был помещен в паспарту и отправился в Переделкино. Борис Леонидович, рассматривая его, сказал: «Это гениально! Это как Пиросмани!» Позже этот подарок Вознесенский видел висящим на стене в комнате с роялем.

Контакт третий. Кирилл Зданевич был влюблен в Ольгу Ивинскую, последнюю страсть поэта Бориса Пастернака (из блога писателя Игоря Оболенского). В 1960 г. Кирилл Зданевич присутствовал на похоронах Бориса Пастернака.

Это сообщение («экскурсия») лишь начало пути, по которому можно идти дальше, искать и, если повезет, найти новые или малоизвестные факты, потому что информация о Зданевичах только недавно начала входить в отечественный дискурс: это опубликованные в 2014 г. теоретические и поэтические произведения Ильи Зданевича, первая в России ретроспективная выставка «Ильязд. XX век Ильи Зданевича»

в ГМИИ им. А.С. Пушкина. (Сообщение сделано с опорой на кн.: [1; 2; 3; 5; 7].)

Остановлюсь еще на одном сообщении, или «экскурсии» — Пастернак и Хармс. Как известно, реальных контактов у этих двух писателей не было. Тем не менее магистранты их «откопали».

Контакт первый. «Третьего апреля 1926 года Хармс и Введенский обращаются с письмом к Б. Пастернаку:

“Уважаемый Борис Леонтьевич, мы слышали от М.А. Кузмина о существовании в Москве издательства ‘Узел’.

Мы оба являемся единственными левыми поэтами Петрограда, причем не имеем возможности здесь печататься.

Прилагаем к письму стихи, как образцы нашего творчества, и просим Вас сообщить нам о возможности напечатания наших вещей в альманахе ‘Узла’ или же отдельной книжкой. В последнем случае мы можем выслать дополнительный материал (стихи и проза).

Даниил Хармс
александрвведенский

3 апр. 1926.

Петербург”.

Почему именно к Пастернаку обращались молодые заумники? Видимо, правы те, кто полагал, что причиной этого могла быть статья Пастернака “Кручных”, которая была написана в 1925 году и помещена в вышедшем в том же году в Москве сборнике “Жив Кручёных”. В этой статье Пастернак пишет о зауми: “Мир, облюбованный Крученыхом, составляет обязательную часть всякого поэтического мира”. Разумеется, такая высказанная позиция давала Хармсу и Введенскому право считать Пастернака своим союзником по “Левому флангу”. Более того — факт адресации письма к товарищу по поэтическому авангарду подчеркивался уже в обращении: “Борис Леонтьевич” вместо правильного “Борис Леонидович”. Невозможно предполагать, что молодые поэты, постоянно

вращавшиеся в литературных кругах, не знали отчества Пастернака. Судя по всему, таким обращением они хотели акцентировать его внимание на своем враждебном отношении к устоявшимся нормам этикета, что, в свою очередь, должно было свидетельствовать об их намерениях разрушать в духе поэтического авангарда все литературные и бытовые каноны. Увы — никаких последствий это письмо не вызвало. Опубликоваться в издательстве “Узел” друзьям не удалось, а их приложенные к письму стихи не сохранились» [4: 47].

«...Отнюдь не случайна в письме ссылка на Михаила Кузмина. Дружеские отношения Введенского и Хармса с Кузминым, начавшиеся в 1925 году, продолжались довольно долго» [4: 47–48].

Контакт второй. В пьесе Хармса «Елизавета Бам» фамилия персонажа *Крупернак* «по своему фонетическому строю могла вызвать у зрителей вполне недвусмысленную параллель с Пастернаком, отношение к которому у обэриутов было сложное: от попыток наладить контакты — до полного неприятия» [4: 122]. С другой стороны, в «Трех левых часах», во время которых исполнялась пьеса «Елизавета Бам», царил дух игры, провокации, эпатажа.

В этом же ключе воспринимается написанная Хармсом примерно в то же время миниатюра о Пастернаке:

«Экспромт

Как известно, у полупоэта Бориса Пастернака была собака по имени Балаган. И вот однажды, купаясь в озере, Борис Пастернак сказал столпившемуся на берегу народу:

— Вон смотрите, под осиной
Роез землю Балаган!

С тех пор этот экспромт известного полупоэта сделался поговоркой» [4: 333].

«Этот рассказ, построенный по принципу абсурдного анекдота, отсылает к известной пушкинской эпиграмме на графа Воронцова, построенной на игре слов: Полумилорд,

полукупец, / Полумудрец, полуневежда. / Полуподлец, но есть надежда...» [Там же].

Контакт третий. Дискуссия о формализме и натурализме имела всесоюзный размах. «...Пастернак во время дискуссии был в отличном настроении и в полном согласии с собственной совестью...» [4: 330]. Сидящие в зале, по утверждению современников, завидовали его внутренней свободе — от начальства, от навязанной идеологии, от страха [Там же].

Следом началась дискуссия и в Ленинградской писательской организации, членом которой был Хармс. «Хармс, конечно, знал о выступлениях Пастернака в Москве: о них писали газеты (хотя и очень смазанно), а еще больше о них говорили в Союзе писателей. Отношение Хармса к Пастернаку претерпело серьезные изменения с 1926 г., когда они с Введенским писали ему письмо с просьбой помочь им с публикациями в готовящемся издательстве “Узел”. Тогда обэриуты воспринимали Пастернака как союзника по левому флангу литературы. В середине 1930-х гг. всё изменилось, и причиной этого был Первый съезд советских писателей в 1934 г. На открытии съезда Пастернак сидел в его президиуме, а Н.И. Бухарин, который в то время все еще воспринимался как представитель высшего партийного руководства, в своем докладе фактически указал на Пастернака как на первого поэта СССР:

“Борис Пастернак — один из замечательнейших мастеров стиха в наше время, нанизавший на нити своего творчества не только целую вереницу лирических жемчужин, но и давший ряд глубокой искренности революционных вещей”.

Таким образом, Хармс стал воспринимать Пастернака как официального представителя руководства ненавистного ему Союза писателей, о котором он еще в 1929 г., то есть до преобразования его в 1932 г., записывал следующее:

“SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз Писателей. Вот кого я действительно не выношу”.

В апреле 1933 г. Хармс пишет ироническое двестише:

Нет уважения ко мне писателей

Нет между ними подлинных искателей.

Доставалось писателям от Хармса и в его произведениях. В стихотворной драме “Месь” (август 1930 года) Фауст грозно разговаривает с ничтожными Писателями:

ПИСАТЕЛИ

Мы боимся, мы трясемся,

мы трясемся, мы несемся,

мы несемся и трясемся,

но вдруг ошибемся?

ФАУСТ

Я, поглядев на вас, нахмурил брови,

и вы почуяли мое кипенье крови.

Смотрите, сукины писатели,

не пришлось бы вам плясать ли

к раскаленной плите!» [4: 330–331].

«Понятно, что имеет в виду Хармс, называя Пастернака “полупоэтом”, — он намекает на ту общественную роль, которую во многом против своей воли (о чем Хармс, конечно, не знал) вынужден был играть Пастернак в начале-середине 1930-х годов» [4: 334].

«...Вполне возможно, что Хармс услышал по радио или прочитал в газете об участии Пастернака в июне 1935 г. в Международном конгрессе писателей в защиту мира в Париже вместе с другими представителями советского писательского официального истеблишмента, однако он, конечно, не мог знать, что больного Пастернака фактически силой отправили на этот конгресс... Видимо, такое восприятие и привело к тому, что в июле 1935 г. Хармс,

составляя для себя список под названием «Вот что плохо», внес в него имя Пастернака в таком контексте:

«Современный вульгарный вкус.

Тихон Чурилин.

Пастернак.

Худ. Лебедев.

Худ. Акимов.

Палеховские мастера.

Изд. “Academia”.

Косые карманы.

Широкие лацканы на мужск <их> пиджаках.

Мода на худощавых женщин.

Танго.

Кино.

Тон девиц: Отстаньте!

Оркестр Рейнобль.

Патефон, джаз.

Сокращение слова из “метрополитен” в “метро”».

Некоторые указанные выше вещи не подлежат комментированию, они относятся к категории вполне иррациональных симпатий-антипатий, как, например, неприязнь к художнику Владимиру Лебедеву, которому еще предстояло в 1938 году иллюстрировать стихотворение Хармса...» [4: 334–335].

«К сожалению, сюда угодил и Пастернак — видимо, в глазах Хармса он прежде всего был якобы успешным деятелем Союза советских писателей» [4: 336].

Хармс выступал в дискуссии по формализму и натурализму в Ленинграде. Обвинения, выдвинутые против него, были тем неприятнее, что касались книг, изданных в 1928 г., то есть до ареста Хармса. Именно его детское творчество стало основой обвинений, выдвинутых против него следователями ГПУ [4: 339].

«Учитывая все это, можно было бы предположить, что Хармс, соблюдая уже выработанные к тому времени нормы подобных “дискуссий”, будет заниматься “самокритикой”, покаянием и давать обещания “исправиться”. Однако уже первые слова его речи фактически представляют собой вызов: Хармс начинает с того, что говорит о бессмысленности употребления терминов “формализм” и “натурализм” на данном собрании, о том, что каждый вкладывает в них собственное значение, причем не столько содержательное, сколько бранное. Не желая вести разговор в навязанном “Правдой” ключе, он сводит свое выступление к истории возникновения импрессионизма в искусстве и об эволюции своего отношения к этому течению. При этом он ухитряется ни на мгновение не покривить душой — к середине 1936 г. он действительно разочаровался в левом искусстве, как его понимали обэриуты в 1920-х годах. Критикуя импрессионизм, декаданс и символизм, Хармс противопоставлял им классическую чистоту искусства Моцарта и Пушкина, которые всегда были для него критерием высшего творчества.

Думается, что подобное построение речи Хармса не случайно. Видно, как он во многом (хотя и не столь откровенно) следует прямизне Пастернака на московской дискуссии. Опасность такого пути Хармсу должна была быть хорошо понятна — всего несколькими днями ранее на таком же собрании поносили за формализм «Город Эн» Л. Добычина. После взволнованного выступления, которое “Литературный Ленинград” охарактеризовал как “несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым он слышит утверждение, что его книгу считают идейно-враждебной”, Добычин выбежал из зала и вскоре покончил с собой...» [4: 339].

По сути, выступление Хармса было созвучно выступлению Пастернака.

«Я затрудняюсь пользоваться терминами “формализм” и “натурализм” в тех смыслах, в каких они употребляются на литературной дискуссии, — заявил он. — Смысл термина “формализм” настолько разнообразен и настолько каждым выступающим трактуется по-своему, что я не вижу возможности употреблять его в каком-то определенном значении.

Термин “натурализм” стал почти однозначным с понятиями “цинизм” и “порнография”» [4: 340].

Хармсу «удалось найти такой тон, который позволил, с одной стороны, заявить о своей позиции и даже определенном несогласии с большинством (тут прямая параллель с выступлением Пастернака в Москве), а с другой — фактически подменить предмет разговора: вместо натурализма и формализма речь шла об импрессионизме и левом искусстве» [4: 343]. (Сообщение сделано на основе кн.: *Кобринский А. Даниил Хармс. М.: Мол. гвардия, 2008*, а также источников, приведенных в списке литературы.)

Таким образом, был создан прецедент образовательной площадки, где были реализованы аналитические наблюдения и исследовательские выводы, организовано просветительское мероприятие под руководством музейных наставников.

Один из блоков выступлений магистрантов можно посмотреть по ссылке: <https://yadi.sk/d/qeqaIScBMGFzxw> (дата обращения: 03.04.2020). Информация о семинаре была вывешена на сайте Дома-Музея Пастернака.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зданевич К.М.* Нико Пиросмани. Тбилиси: Литература и искусство, 1963. 140 с.
2. *Ильязд в портретах и зарисовках / Авт.-сост. Режис Гейро. М.: Гилея, 2015. 186 с.*
3. *Ильязд. XX век Ильи Зданевича / Сост. Б.М. Фридман. М.: Рост Медиа, 2015. 312 с.*

4. *Кобринский А.* Даниил Хармс. М.: Мол. Гвардия, 2008. 501 с.
5. *Никольская Т.Л.* Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 320 с.
6. *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Биография. М.: Цитадель, 1997. 728 с.
7. *Паустовский К.Г.* Бросок на юг // К.Г. Паустовский. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. литер., 1968. Т. 5. С. 217–402.

Оглавление

1. Вступительное слово	3
2. <i>Атанесян А.С., Ходжоян Ю.М.</i> Б.Пастернак в переводах Гр.Тамразяна.....	5
3. <i>Басиля Н. А./Путкарадзе Т. Д.</i> Интерпретация шекспировских сюжетов в поэзии Бориса Пастернака.....	19
4. <i>Белоусова Е. В.</i> Скорбная судьба романа «Доктор Живаго» и его автора: архивные документы	33
5. <i>Гордович К.Д.</i> Главный герой романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» как объект интерпретаций.	68
6. <i>Завьялова Е. Е</i> «Воздушные пути»: Микророман Б.Л. Пастернака	75
7. <i>Калашиников С.Б.</i> Поэзия и власть как жанровый инвариант: «Стансы» А. Пушкина и Б. Пастернака.....	82
8. <i>Кольшиева Е.Ю. М.А. Булгаков И Б.Л. Пастернак:</i> диалог художников в контексте времени	105
9. <i>Ладохина О. Ф.</i> Скрещение текстов Бориса Пастернака (стихотворение «Конец» и глава «Окончание» из романа «Доктор иваго»).....	144
10. <i>Мадоян В. В./Шейранян С. З</i> Поэтический перевод в творчестве Пастернака..	150
11. <i>Мальцева О.А</i> Путь в бессмертие: личность и история в романе в стихах Б. Пастернака «Спекторский».....	161
12. <i>Меленевская Э. Д</i> Место действия – ВХУТЕМАС: К истории одного стихотворения Маяковского.....	175
13. <i>Меркулова М. Г.</i> Пятиактная драма как идея-маркер шекспировских аллюзий в поэзии Б. Пастернака	190
14. <i>Павельева Ю. Е</i> Нобелиана Б.Л. Пастернака сквозь призму журнала «Грани».	201
15. <i>Снигирева Т. А./Подчиненов А.В.</i> Судьба одного литературного поколения в автобиографической прозе Б. Пастернака «Люди и положения».	215
16. <i>Ходжоян Ю.М.</i> “Здесь будет все, пережитое...” поэтические посвящения Б.Пастернака в переводах Гр.Тамразяна.	227
17. <i>Шафранская Э. Ф</i> Музей Бориса Пастернака в Переделкине - Площадка исследовательских практик.....	241

